मखमालीचा पडदा

मखमालीचा पडदा

वसन्त शान्ताराम देसाई

पद्मजा प्रकाशन
बडोदें

प्रथमावृत्ति
१९४७

● प्रकाशक: किशनसिंग चावडा,
पद्मजा प्रकाशन,
रावपूरा, बडोदें

● मुद्रक: रघुनाथ अनंत मोरमकर,
श्रीलक्ष्मी-नारायण प्रेस,
३६४ ठाकुरद्वार,
मुंबई न. २

एकमेव विक्रेते
पद्म प्रकाशन लि.
सर फिरोजशहा मेहता रोड,
फोर्ट मुंबई

ज्यांनीं मजवर

सदैव

अकृत्रिम प्रेम केलें

ते

माझे मातुल राजाराम जगन्नाथ पाटकर,

माझे ज्येष्ठ बंधु शौनक शांताराम देसाई,

माझे श्वशुर राजाराम वासुदेव आजगांवकर

यांस

कृतज्ञतापूर्वक

अर्पण

" हर्ष खेद ते मावळले । हास्य निमालें, अश्रु पळाले
कंटकशल्यें बोथटलीं । मखमालीची लव वठली
काय म्हणावे या स्थितीला । झपूर्झा गडे झपूर्झा "

—केशवसुत

साभार निर्देश

मखमालीचा **प**डदा हे पुस्तक तयार होण्यांत ज्याचा हातभार लागला आहे त्या सर्वांचे आम्ही अत्यंत आभारी आहो. तथापि सुप्रसिद्ध चित्रकार व आमचे स्नेही श्री. माधवराव सातवळेकर यांनी या पुस्तकासाठीं मिळविलेल्या फोटोंची जी उत्कृष्ट स्केचिस अल्पावधीत तयार करून देऊन पुस्तकाच्या सौंदर्यांत स्पृहणीय भर घातली त्याबद्दल त्यांचे विशेष आभार मानणे जरूर आहे. त्याचप्रमाणे मुखपृष्ठ तयार करणारे श्री. कामत व ब्लॉक्समेकर्स मे. डी. डी. नेरॉय आणि कंपनी, यांचेही आम्ही आभारी आहोत.

या पुस्तकासाठी नटवर्य गणपतराव बोडस, श्री. पु. श्री. काळे आर्टिस्ट, पुण्याचे सुप्रसिद्ध नाट्यप्रेमी श्री. भाऊसाहेब दातार आणि येथील आर्यन एज्युकेशन सोसायटीच्या हाय-स्कूलमधील शिक्षक श्री. पी. एस. जोगळेकर यांनीं आपल्या संग्रहांतील कांही दुर्मिळ फोटो आम्हाला दिले त्याचप्रमाणे येथील सुप्रसिद्ध आर्टिस्ट श्री. शामराव लाड यांनीही चित्रं जमविण्यासाठी बरेच परिश्रम घेतले. या त्यांच्या सहकार्या-बद्दल त्यांचेही आभार मानणे अगत्याचे आहे.

आमचे स्नेही श्री. भा. वि. नाडकर्णी यांनी या पुस्तकाची अखेरची स्थूल मुद्रितें अत्यंत कसोशीने तपासून मुद्रण जास्तीत जास्त निर्दोष होण्याची दक्षता घेतली. ह्या त्यांच्या ऋणाचाही आम्ही साभार उल्लेख करतो.

प्रकाशक

अनुक्रमणिका

: १ :

'रामराम मंडळी !'

'आम्हाला आतां गाणं म्हणून दाखवलंच पाहिजे !' (बालगंधर्वांप्रत)

'पेटी वाईट असली तरी तुम्ही वाजवा !' (गोविंदराव टेंब्यांना)

'ती नक्कल पुनः करून दाखवा !' (मास्तर कृष्णरावांस)

इत्यादि इत्यादि !

असा आग्रह करून माझ्या मुलांनी आपला हट्ट वारंवार चालवून घेतला, त्या वेळीं तीं गडे अगदीं लहान होतीं.

अगदीं लहान वयांतच माझ्या मुलांनीं नाटकें पाहिलीं, आणि रंगमंदिरांतील रंगपटापासून तों नाट्यव्यावसायिकांच्या अंतर्गृहापर्यंत प्रवेश करून तीं मोकळीं झालीं होतीं !

— परंतु वयाच्या जवळजवळ तेराव्या वर्षापर्यंत, 'नाटक म्हणजे काय' याची मला अंधुकशीही कल्पना नव्हती ! त्या वेळीं मराठी मूकचित्रपट नुकतेच उदयाला येत होते, आणि बोलपट अर्थातच अस्तित्वात नव्हते. त्यामुळें हल्लीं मराठी शाळेंत जाणारा मुलगा 'शाळेसी जातांना' बोलपटांतील संगीताची एखादी लकेर 'ठोकून देतो,' तसा प्रकार माझ्या बालपणांत सर्वस्वी अशक्य होता ! परंतु उत्तमोत्तम नटांनीं आणि नाटकांनीं गजबजलेल्या नाट्यसृष्टीच्या अस्तित्त्वाचीही मला कल्पनासुद्धां नसावी, हें विशेष !

त्याचें एक प्रमुख कारण असें, कीं भरवस्तीपासून सुमारें तीन मैलांवर असणाऱ्या इंदूरच्या होळकर कॉलेजच्या आवारांत माझें बालपण साजरें झालें. गेल्या तीस-पस्तीस वर्षांत इंदूर शहराच्या वाढत्या विस्तारामुळें प्रत्यहीं पुढें पाऊल टाकणारी 'भरवस्ती' आतां जरी कालेजच्या आवाराला खेटून उभी राहिली असली, तरी त्यावेळचें होळकर कॉलेज पुराणांतरींच्या एखाद्या तपोवनासारखें होतें. जानपद जीवनाच्या संपर्काच्या अभावीं विद्यार्जनांत, क्रीडांगणावरील खेळांत, आणि वसतिगृहांतील वास्तव्यात मग्न झालेल्या होळकर कालेजच्या विद्यार्थ्यांचा देखील नाटकाशीं क्वचित् संबंध येत

असे. त्यामुळे 'नाटक' हा शब्द कधीं तरी कानांवर पडण्यापलीकडे नाटयकलेबद्दल मला काडीचीही माहिती नसावी, यांत आश्चर्य कोणतें ?

या परिस्थितीची पराकाष्ठा म्हणूनच कीं काय, माझे वडील (प्रो. शान्ताराम अनंत देसाई) नाटकें पाहण्याच्या कटाक्षानें विरुद्ध असल्याकारणानें माझ्या अज्ञानाला मदतच झाली होती ! परंतु माझे वडील नाटकें पाहण्याच्या विरुद्ध असले तरी तीं वाचण्याच्या विरुद्ध नसावेत असें मला वाटतें, आणि म्हणून माझें अफाट अज्ञान वडिलार्जित होतें असें म्हणतां येणार नाहीं. शेक्स्पीअरचीं सर्वच प्रमुख नाटकें, इतकेंच नव्हे, तर शाकुंतल, सौभद्र, मृच्छकटिक आणि शारदा हीं मराठी नाटकें त्यांच्या संग्रहीं होतीं, आणि तत्त्वज्ञानाच्या नीरस ग्रंथांबरोबर तो सुरस पुस्तकांचा छोटा परिवार मोठ्या खेळीमेळीनें वागतांना दृष्टीला पडत होता माझे वडील श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे समकालीन विद्यार्थी आणि **वि**विधज्ञान**वि**स्ताराचे लेखक होते, तरी देखील त्या वेळीं लोकप्रिय असलेलीं श्रीपादकृष्णांचीं नाटकें त्यांच्या संग्रहीं कां नव्हतीं ते मला अद्याप समजलेलें नाहीं ! जवळ जवळ नाटयशून्य वातावरणांत वयाचीं तेरा वर्षें गेल्यानंतर, पुढें माझा आणि नाटयकलेचा इतका निकटचा संबंध येणार आहे असें भविष्य कोणीं वर्तविलें असतें, तर त्यावर (त्या वेळीं जन्म न पावलेल्या) साप्ताहिक भविष्याइतकासुद्धां विश्वास ठेवतां आला नसता !

या घटनेचें माझें मलाच आश्चर्य वाटत असे. परंतु तीन वर्षांपूर्वी माझ्या वडिलांच्या एका विद्यार्थ्यानें मला सांगितलें, कीं ते प्रथम इंदूरला गेले त्या वेळीं आपल्या करमणुकी-साठी कधीं तरी सतार वाजवीत असत ! ही आठवण ऐकल्यानंतर, आणि आमच्या ग्रंथालयांत असलेलीं तीं मराठी नाटकांचीं पुस्तकें आठवल्यावर माझा नाटयसंगीतादि-कांचा षोक कांहींसा वडिलार्जित आहे ही माझी खात्री झाली !

होळकर कॉलेजच्या आवारांत नाटकांबद्दल साधें कुतूहल देखील निर्माण होण्याजोगें वातावरण नसलें, तरी माझ्या लहानपणीं 'मानापमान' नाटक इंदूरला 'लागलें होतें,' आणि त्यांतील 'मला मदन भासे' वगैरे पदें कॉलेजांतील विद्यार्थीच नव्हे, तर स्वयंपाकी देखील गुणगुणत असत हें मात्र मला नक्की आठवतें. 'स्नानगृहांतील संगीताचार्यांच्या' त्या स्वरलहरींमुळें (किंवा लहरी स्वरांमुळें) नाटकांबद्दल माझ्या मनांत कुतूहल निर्माण होणें अर्थातच शक्य नव्हतें ! ज्यामुळें हमखास अरुचि निर्माण व्हावी, त्यामुळें अभिरुचि कशी निर्माण होणार ?

आपल्या आयुष्याच्या शेवटच्या वर्षी (१९१३–१४), मनाला कांहीं तरी विरंगुळा असावा म्हणून माझ्या वडिलांनीं एक ग्रामोफोन विकत घेतला. त्यांच्या प्रकृतिस्वास्थ्याकडे ज्याप्रमाणें त्यांचे अकृत्रिम स्नेही डॉ. प्रभाकर रामकृष्ण (ऊर्फ अण्णासाहेब) भांडार-कर यांनीं आजन्म लक्ष पुरविलें, त्याप्रमाणें ही मनःस्वास्थ्याची मागणी देखील त्यांनींच आपल्या हातीं घेतली. अण्णासाहेब हे संस्कृताचार्य डॉ. रामकृष्णपंत भांडारकरांचे

चिरंजीव. त्यांनीं ग्रामोफोनबरोबर गोहरजान, जानकीबाई आणि बालगंधर्वादिकांच्या निवडक ध्वनिमुद्रिका, आणि बालमनाचें रंजन करणाऱ्या ' मला मुंबईला जायचं, तिकिट काढून कां हो देईना ' सारख्या मुद्रिका (खास आमच्यासाठीं) स्वतः पसंत करून खरेदी केल्या ! त्या वेळचे " ग्रामोफोन तारक " मनःस्वास्थ्य लाभूं देत होते हें आज कदाचित कोणालाही पटणार नाहीं, इतक्या श्रेष्ठ स्थितीला ध्वनिमुद्रिकांचा धंदा आतां पोहोंचला आहे ! परंतु त्या काळांत ध्वनिमुद्रिकांना ' बांगड्या ' म्हणण्याचा प्रघात होता, ही एकच गोष्ट त्यांच्या मृदुमंजुल रवाची साक्ष देऊं शकेल असें मला वाटते.

अण्णांनीं आणलेल्या ध्वनिमुद्रिकांत ' अरसिक किति हा शेला ', ' पांडु नृपतिं ', अशा बालगंधर्वांच्या ध्वनिमुद्रिका होत्या. मला आठवतें कीं त्या ' बेका रेकार्डस् ' कंपनीने मुद्रित केल्या होत्या. मुद्रणदोषांमुळें बालगंधर्वांच्या आवाजांतील माधुरीवर निष्ठुर कात्री चालविली गेली होती. परंतु नाटकांत ऐकलेल्या मधुर पदांच्या पुनरानुभूतीमुळें [तीच नाटकांच्या किंवा चित्रपटांच्या ध्वनिमुद्रिकांच्या यशाला बहुधा कारणीभूत होते] अण्णा मात्र माना डोलावीत, व मला सांगत ' बालगंधर्व बायकांचीं कामं फार सुरेख करतो ! '—बायकांचीं कामें पुरुष कसा करतो, या कोड्याचा उलगडा मला होण्यासारखा नसला, तरी ' हा आवाज बाईसारखा कुठ आहे ? ' असा प्रश्न मी अण्णांना विचारलाच ! त्याबरोबर अण्णांनीं ' अरसिक किति हा शेला ' हें पद स्वत म्हणायला सुरुवात केली, आणि त्यामुळें मात्र ध्वनिमुद्रिकेतील आवाज पुष्कळच मधुर आणि ' बाईसारखा ' आहे अशी माझी खात्री झाली ! ध्वनिमुद्रिकांतील प्रत्येक पद सपल्यावर, ' राम राम मंडळी ' अशी ललकारी बालगंधर्वांनीं दिली होती, ती मला फार मनोरंजक वाटली. नाटक, बायकांसारखा आवाज, किंवा बालगंधर्व यांपैकीं एकाही गोष्टीचे कुतूहल न वाटता, त्या शेवटच्या ' रामरामांतच ' कांहीं तरी ' राम ' आहे, असेंच माझें मत झालें होतें !

वडिलांच्या मृत्यूनंतर १९१८ सालीं आम्ही होळकर कॉलेजच्या आवारला ' राम राम ' ठोकून इंदूरशहराला खेटून असलेल्या तुकोगंजाच्या नव्या वसतींत राहायला आलों; परंतु त्या तुरळक वस्तींतील माझ्या बरोबरीचे विद्यार्थी कधीं नाटकाला जात नसल्यामुळें किंवा नाटकाच्या गोष्टी बोलत नसल्यामुळें, नुसत्या स्थलांतरामुळें माझ्या रंगभूमिविषयक अज्ञानांत अंतर पडण्याचा रंग दिसेना ! नाहीं म्हणायला, आम्ही तुकोगंजांत गेल्यानंतर दादासाहेब फाळक्यांनीं आपले ' सत्यवान–सावित्री ' आणि ' भस्मासुर-मोहिनी ' हे दोन चित्रपट इंदूरकर रसिकांना दाखवायला सुरुवात केली होती. देशी चित्रपटांना उत्तेजन देण्यासारखें दुसरें जबाबदारीचें कर्तव्य असूंच शकत नाहीं असें आमच्या शाळेच्या मुख्याध्यापकांना वाटलें, आणि विद्यार्थ्यांसाठीं ठेवलेल्या नेहमीच्या निम्म्या दरामुळें स्वदेशीबद्दलच्या आपल्या सहानुभूतीला सक्रिय स्वरूप देणेंही त्यांना शक्य झालें. ते दोन्ही चित्रपट मीं पाहिले आणि मला ते आवडलेही. दादासाहेब म्हणजे हिंदी सिनेमासृष्टीचे आद्यजनक ! त्यांच्या चित्रपटांत स्त्रियांचीं कामें पुरुषच

करीत, पण ते बोलपट नसल्याकारणानें, पुरुषांचा आवाज स्त्रीभूमिकांना कसा परवडतो हें मला पडलेलें जुनें कोडें सुटलें नाहीं तें नाहींच ! मात्र त्या चित्रपटांनीं स्त्रियांचीं कामें पुरुष करू शकतात, हें सिद्ध केलें खरें !

चित्रपटांतील विनोद, आणि भस्मासुरामुळें अनेकांचें राखेच्या ढिगांत पर्यवसान होणें वगैरे प्रकार मला साहजिकच जास्त आवडले. इतकेंच नव्हे, तर भस्मासूर हा एक क्रूर राक्षस नसून मोठा गमत्या असावा असाच माझा समज झाला ! चित्रपट संपला म्हणजे स्वतः दादासाहेब पडद्यासमोर उभे राहून प्रेक्षकांचे आभार मानीत असें मला आठवतें. फाळक्यांचे चित्रपट पाहिल्यानंतर मला नाटकांबद्दल थोडीशी जिज्ञासा वाटली. मी माझ्या मामांना (राजारामपंत पाटकर) विचारलें, ' मामा, नाटक असेंच असतें का ? '— त्यावर, ' असेंच ! ही चित्रें होतीं, नाटकांत सर्व प्रत्यक्ष असतें ' असें त्यांनीं उत्तर दिलें. नाटकांत जो जिवतपणा असतो तो चित्रपटांत नसतो, हा नाटक आणि चित्र-पटांतील साधा पण महत्त्वाचा फरक मामांनीं मला सांगितला, त्या वेळीं निर्जीव चित्रपट पुढें जिवंत नाटकांच्या जीवावर घाला घालणार आहेत असें स्वप्न एखाद्या त्रिकालज्ञालाही पडलें नसतें !

निर्जीव फोटोऐवजीं सजीव माणूस दिसावा हा भेद मला समजला, पण त्यामुळेंच अनेक प्रश्न माझ्या मनांत उद्भवले. नाटकांत पात्रें बोलतात, तें स्वतःच्या पदरचें कीं इतरांनीं लिहिलेलीं भाषणें पाठ करून ? स्वतःच्या पदरचेंच बोलत असतील, तर त्यांची बुद्धिमत्ता आणि प्रसंगावधान असामान्य नव्हे का ? (नाटकांत स्वतःच्या पदरचें बोलून चांगले चांगले नट आपला निर्बुद्धपणा कसा दाखवितात तें मला कित्येक वर्षां-नंतर समजलें !) पाठ करून बोलत असतील, तर असल्या असामान्य पाठांतरशक्तीचीं माणसें विश्वविद्यालयाची वाटेल ती परीक्षा पहिल्या वर्गांत नाहीं का उत्तीर्ण होणार ? पुरुष स्त्रियांसारखे कसे दिसतात ? घर, राजवाडा, बगीचा आणि जंगल असे वेगवेगळे देखावे नुसते पडदे सोडून कसे दाखवितां येतात ? गातात कसे—आणि काय म्हणून ?

या प्रश्नांचें समाधानकारक उत्तर देण्याचें कोणींच मनावर घेतलें नाहीं, त्याचें कारण परतंत्र हिंदुस्थानातील शिशुशिक्षणाबद्दलची जाचक आबाळ—दुसरें काय ? एखाद्या नाट्यप्रयोगाचें रसभरित वर्णन जर कोणी केलें असतें तरी नाटक पाहण्याबद्दलच्या माझ्या मनांतील कुतूहलाचें उत्कंठेंत पर्यवसान झालें असतें. परंतु नाट्यप्रयोगाच्या रसभरित वर्णनानें नव्हे, तर एका असामान्य नाटकांतील वाङ्मयीन रसदर्शनानें माझ्या मनांत नाटक पाहण्याची उत्कंठा प्रथम निर्माण झाली.

यशवंत खंडेराव कुळकर्णी नांवाचे मास्तर मला लहानपणापासून शिकवीत असत, आणि पुढें त्यांनीं इंदूरच्या शाळेंत नोकरी पत्करल्याकारणानें आमचे गुरु-शिष्य संबंध अधिकच दृढ झाले होते. कुळकर्णी वाङ्मयाचे जातिवंत प्रेमी होते, स्वतः गात असत आणि पेटी-तबलाही वाजवीत असत !—पुढें त्यांनीं आपल्या कवितांचें एक पुस्तक प्रसिद्ध केलें आणि

मिराबाईच्या चरित्रावर एक नाटिकाही लिहिली. होळकर कॉलेजच्या एका वार्षिक समेलनांतील नाटकांत, मला वाटते, त्यांनीं एकदां एक स्त्रीभूमिकाही केली होती. १९१७ सालीं इदूरला महाराष्ट्र मडळी आली, त्यापूर्वीं कुळकर्णीं मास्तर आम्हाला केशवसुतांच्या आणि गोविंदग्रजांच्या कविता नेहमी म्हणून दाखवीत असत. 'आम्ही कोण,' 'तुतारी,' "राजहस" वगैरे कवितांतील अनुपम रसास्वाद अशा रीतीनें माझ्या माहितीचा झाला होता महाराष्ट्र मंडळी येतांच कुळकर्णीं व त्यांच्या स्नेहीमंडळानें कांहीं नाटके पाहिलीं, त्यांचा आणि दाते–औंधकरादि नटांचा परिचय झाला, आणि त्याचा फायदा घेऊन कुळकर्ण्यांनीं महाराष्ट्र नाटक मडळी त्या वेळीं करीत असलेल्या नव्या 'पुण्यप्रभाव' नाटकाचे हस्तलिखितही मिळविलें! त्या हस्तलिखितांतील, 'उन्हाच्या तापामुळें हिमालयांतून सुद्धां गगा यमुना वाहूं लागतात,' 'ससारांतली सुंदर सतार मांडीवर बसविली, हृदयाशीं ठसविली किंवा छातीशीं हसविली तरी तिच्या जिवाच्या तारा पिळून काढल्याशिवाय मनासारखे स्वर निघत नाहींत,' 'पुरुष ही परमेश्वराची कीर्ती आहे, तर स्त्री ही परमेश्वराची मूर्ति आहे,' 'भर दोन प्रहरीं निर्जीव सावली देखील माणसाऱ्या पायाचा आश्रय घेते,' अशीं अनेक मोलाचीं आणि चमत्कृतिपूर्ण वाक्यें आपल्या टिपणवहींत मास्तरांनीं टिपून घेतलीं, आणि तीं आम्हांला ते दररोज ऐकवू लागले. गोविंदाग्रजांच्या कवितांची पूर्वीच लागलेली चटक आणि नाटक कसें असतें याबद्दलचें कुतूहल, यांत त्या सुदर वाक्यांच्या मोहिनीची भर पडून पुण्यप्रभाव नाटक पाहावें असें मला एकदम वाटू लागलें!

त्या जमान्यांत शाळेंतील विद्यार्थ्यांसाठीं नाटक मडळ्या एक तरी प्रयोग निम्म्या दराने करीत–त्या प्रयोगाकडे आम्हीं डोळे लावून बसलों! अखेर निम्म्या दराचा खेळ जाहीर झाला आणि तो देखील 'पुण्यप्रभाव'च! त्या प्रयोगाला हजर राहायचें मी, मामांनीं आणि कुळकर्ण्यांनीं नक्की केलें!

पण मीं पहिलें नाटक पाहिले त्यापूर्वीं महाराष्ट्रीय नाट्यकलेच्या इतिहासाचीं किती पाने उलटलीं गेलीं होतीं, त्याचा आढावा घेणें अवश्य आहे.

मीं पाहिलेल्या पहिल्या नाटकापूर्वीं : २ :

सांगलीच्या विष्णुदास भाव्यांनीं १८४३ सालीं केलेल्या पहिल्या नाटकाला महाराष्ट्रीय नाट्यगगेचा उगम समजले, तरी ती गगा दुथडी भरून वहावी आणि तिला तीर्थाचें स्वरूप प्राप्त व्हावें, अशी कामगिरी अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं केली याबद्दल कोणाचेही दुमत असण्याचे कारण नाहीं.

रेव्हिन्यू खात्यांतील नोकरी सोडून अण्णासाहेबांनीं सन १८८० सालीं किर्लोस्कर नाटक मडळीची स्थापना केली, आणि त्यांनीं रचिलेली 'शाकुतल' (३१–१०–१८८०)

आणि 'सौभद्र' हीं पहिलीं दोन नाटकें अत्यंत लोकप्रिय झालीं. रात्रीं सुरू झालेलें नाटक पहाटेचे 'तांबडें फुटे'पर्यंत चालायचे! मामलेदार–कलेक्टर कचेरींत वागलेल्या अण्णांनीं मराठी नाट्यप्रयोगांचा असला अमर्याद संसार मांडावा, आणि नंतर कलेक्टर–मामलेदारांनींच दीड वाजतां नाटक संपविण्याच्या कायद्याची अमलबजावणी करावी, हा एक योगायोग नव्हे काय?

नाट्यकलेचा उगम सांगलींत झाला. अण्णासाहेब गुर्लहोसूरचे, नाटककार देवल सांगलीचे, गणपतराव बोडसांनीं गंधर्व मंडळी त्रिवार सोडून सांगली–मिरजेच्या टापूचाच आश्रय धरला, आणि आपल्या पराक्रमी आयुष्याचा अखेरचा काल निवांतपणे कठण्याकरितां नाटककार खाडिलकरांनीं सांगलींतच दत्तमंदिराची प्रतिष्ठापना केली! गोविंदराव टेंबे, शंकरराव सरनाईक, आणि नाट्यकलेचें रंगवैभव निर्माण करणारे आनंदराव आणि बाबूराव पेंटर कोल्हापुरचे, अल्लादियाखांसाहेब आणि त्यांच्या प्रतापी चिरंजीवांनी कोल्हापुरांत वास्तव्य केलें, सिनेमाव्यवसायांतील व्ही. शांताराम, विनायकराव कर्नाटकी इत्यादि अनेक कलावंत कोल्हापुरचे, बालगंधर्वांचें मूळ गांव कृष्णाकांठावरील नागठाणें, गडकरी पुण्याचे, तर अत्रे सासवडचे!

मुंबई हें कलावंतांचे मायपोट असले तर दक्षिण महाराष्ट्राला कलावंतांची जन्मभूमि समजली पाहिजे. पुण्यापासून दक्षिणेला पसरलेल्या महाराष्ट्रानें एके काळीं मोंगलांना आपल्या तरवारीचें तिखट आणि तेजस्वी पाणी पाजलें, तर तोच दक्षिण महाराष्ट्र नाजुक, रसिक आणि रंगेल वृत्ति स्वीकारून कलेच्या राज्यांतही पुढाकार घेता झाला. पंजाबांत गहूं, खानदेश–वऱ्हाडांत कापूस, बंगाल्यांत ताग, नाशिकांत द्राक्षें, तसे दक्षिण महाराष्ट्रांत कलावंत पैदा होतात असें विधान केलें तर चालण्यासारखें आहे.

मोरोबा वाघोलीकरांनीं किर्लोस्करांच्या नाटकांत दुष्यंताच्या आणि अर्जुनाच्या सुंदर भूमिका केल्या. सतार किंवा बीन छेडीत नारदाची आणि कण्वाची भूमिका करणारे बाळकोबा नाटेकर क्वचित् अण्णासाहेबांनाही छेडल्याशिवाय राहत नसत! एका प्रसंगीं सोन्याचीं सलकडीं दिल्याशिवाय रंगभूमीवर पाऊल न टाकण्याचा त्यांनीं हट्ट केला आणि अण्णांनीं तो पुरविला असे सांगतात. स्त्रीभूमिका करणारा गायक नट कंपनींत नसल्यामुळे पहिल्या 'शाकुंतलां'तील शकुंतलेची गद्य भूमिका ज्या शंकरराव मुजुमदारांनीं केली, त्यांनींच पुढें किर्लोस्कर कंपनीची मालकी मिळवून पुण्याच्या किर्लोस्कर नाटकगृहाची उभारणी आणि 'रंगभूमि' मासिकाची स्थापना केली. भाऊराव कोल्हटकरांसारखा सुंदर आणि गायक नट मिळाल्यावर गोविंद बल्लाळ देवलांनीं केलेलीं पदें शकुंतला गाऊं लागली, आणि नंतर सुभद्रा रंगभूमीवर आली. भाऊरावांसारखा सुंदर रूपाचा, तेजःपुंज कांतीचा आणि असामान्य आवाजीचा संगीत नट मराठी रंगभूमीवर आलाच नाहीं याबद्दल माहितगारांत दुमत नाहीं. अण्णासाहेबांच्या मृत्यूनंतर भाऊरावांना किर्लोस्कर मंडळीच्या मालकवर्गांत मानाचें स्थान मिळणें अपरिहार्यच होतें.

देवलांनीं 'मृच्छकटिक' आणि 'शापसंभ्रम' हीं दोन संगीत नाटकें लिहिल्यानंतर, त्यांचें शारदा हें पहिलें प्रभावी सामाजिक नाटक १३-१-१८९९ रोजीं रंगभूमीवर आलें. शारदा नाटक १९२३ सालपर्यंत अत्यंत लोकप्रिय होतें, इतकेंच नव्हे, तर १९४३-४४ सालांतील नाट्यशताब्दि महोत्सवांतही त्यानें रंग भरला हें लक्षांत घेतलें, म्हणजे शारदेइतकें प्रभावी सामाजिक नाटक मराठी रंगभूमीवर आलें नाहीं हें कबूल करावें लागेल. मराठी रंगभूमीवर विनोदाची आणि कलावती भाषेची रंगत साधणाऱ्या आणि सामाजिक विषयांना चालना देणाऱ्या श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचें पहिलें 'वीर-तनय' आणि नंतर 'मूकनायक' (२०-२-१९०१) अशीं पहिली दोन नाटकें किर्लोस्करांच्या रंगभूमीवर अवतीर्ण झालीं.

भाऊरावांच्या अमदानींत कृष्णराव गोऱ्यांच्या स्त्रीभूमिका एखाद्या तेजस्वी तारके-प्रमाणें चमकूं लागल्या होत्या, तर चिंतोबा दिवेकर (गुरव) भाऊरावांच्या पुंडरीकाच्या भूमिकेला आपल्या महाश्वेतेच्या नेटक्या भूमिकेची सांथ देत होते. चिंतोबांनीं पुढे स्त्रीभूमिका सोडून विनोदी भूमिका यशस्वी रीतीनें केल्या. 'शापसंभ्रमां'त कपिंजलाची भूमिका करणाऱ्या नारायण सदाशिव दडपे नावाच्या नटाची पुष्कळ वाहवा होत होती. आपली 'भूमिका' संपत आली, असा संशय वाटूं लागतांच, लोकमान्य टिळकांच्या कायदेशिक्षणाच्या वर्गांत शिकणाऱ्या नानासाहेब जोगळेकरांचा भाऊरावांनीं संग्रह केला आणि त्यानंतर १४-२-१९०१ रोजीं तो असामान्य कलावंत किर्लोस्कर मंडळीबरोबर इहलोकाचाही निरोप घेता झाला !

जोगळेकरांच्या अमदानींत विनोदी भूमिकांमुळें गणपतराव बोडसांनीं किर्लोस्कर कंपनींत मानाचें स्थान पटकाविलें. भाऊरावांच्या रिकाम्या राहिलेल्या जागेत बालगंधर्वांनीं १९०५ सालीं प्रवेश केला आणि कंपनीला एकदम अलोट पैसा मिळूं लागला. रंग-भूमीच्या गद्यविभागांत गुंतलेल्या खाडिलकरांचें पहिलें संगीत मानापमान नाटक १२-३-१९११ रोजीं किर्लोस्करांच्या रंगभूमीवर आलें. या नाटकाची रंगत, स्वभाव-चित्रण, संवाद आणि एकंदर सजावट संगीत रंगभूमीला अगदीं नवीन अशी होती. पदांच्या चाली भास्करबुवा बखल्यांच्या देखरेखीखालीं गोविंदराव टेंब्यांनीं दिल्या होत्या. आमच्या नाट्यकलेच्या सुरुवातीच्या काळांत लावणी आणि कर्नाटकी पद्धतीचें संगीत रंगभूमीवर मिरवीत असे, तर कोल्हटकरांच्या नाटकांतून ऊर्दू आणि गुजराती रंगभूमी-वरील संगीत थैमान घालूं लागलें. काऊ खटाव, गोहर, जयशंकर (ऊर्फ सुंदरी) अशा लोकप्रिय आणि प्रभावी नटांचा तो प्रभाव असूं शकेल. रसानुकूल अशा "खानदानी" चालींचा स्वीकार करून मानापमान नाटकानें संगीत रंगभूमीवर असामान्य क्रांति घडवून आणली.

अत्यंत लोकप्रिय झालेल्या मानापमान नाटकांतील धैर्यधराची यशस्वी भूमिका केल्यावर नानासाहेब जोगळेकर परलोकवासी (१९-१-१९१२) झाले, आणि त्यांच्या जागीं हार्मोनियमपटु गोविंदराव टेंबे उभे राहिले. त्यानंतर रंगभूमीवर आलेल्या खाडिल-

करांच्या विद्याहरण नाटकाला (३१-५-१९१३) दृष्ट लागूनच कीं काय किर्लोस्कर कंपनीत फाटाफूट झाली, आणि बालगंधर्व, बोडस आणि टेंबे या त्रिमूर्तींनीं गंधर्व नाटक मंडळीची (५-७-१९१३) स्थापना केली. येथपर्यंतचा इतिहास गणपतराव बोडसांनीं आपल्या आत्मचरित्रांत (माझी भूमिका) सविस्तर दिला असून तो वाचनीय आहे. गंधर्व मंडळीच्या रंगमंदिरांत सुरुवातीपासूनच बागशाही थाटली गेली, आणि बालगंधर्वांच्या नाट्यविलासाचें केवळ नंदनवन असें 'स्वयंवर' नाटक १०-१२-१९१६ रोजीं रंगभूमीवर आलें. पण तत्पूर्वीच गोविंदरावांनीं गंधर्व मंडळी सोडून ' शिवराज नाटक मंडळी 'ची स्थापना केली होती. गंधर्वादि नट गेल्यानंतर शंकरराव मुजुमदारांनीं कांहीं हिंदी खेळ आणि नंतर गडकऱ्यांचें ' पुण्यप्रभाव ' नाटक बसविलें. हे गडकऱ्यांचें दुसरें नाटक. विनायक बेहेरे, कृष्णराव कोल्हापुरे, चिंतामणराव कोल्हटकर व मास्तर दीनानाथ (म्हणजेच पहिल्या 'पुण्यप्रभावा'तील अनुक्रमें कालिंदी, वसुंधरा, वृंदावन आणि किंकिणी) हे नट बालगंधर्वानंतरच्या किर्लोस्कर मंडळींत अग्रेसर होते. त्यांपैकीं बेहेरे अल्पायुषी ठरले, आणि राहिलेल्या त्रिवर्गानें जानेवारी १९१८ मध्यें स्वतःच्या मालकीच्या ' बलवंत संगीत मंडळी 'ची स्थापना केली.

किर्लोस्कर मंडळीच्या आणि तिच्या प्रमुख शाखांच्या १९१७ पर्यंतच्या इतिहासाची सर्वसाधारण रूपरेषा अशी असली, तरी किर्लोस्कर मंडळी आणि तिच्या शाखा म्हणजेच १८८० ते १९१७ पर्यंतची महाराष्ट्रीय रंगभूमि नव्हे ! किर्लोस्करांच्या पाठोपाठ डोंगरे, किर्लोस्करानुयायी, ललितकलोत्सव, इत्यादि अनेक नाट्यसंस्था सुरू झाल्या. त्यांत ' विबुध-जन-चित्तचालक-स्वातिवर्षे-पुणेकर-हिंदु-स्त्री-नाटक मंडळी ' अशा चमत्कारिक आणि आपल्या आयुष्यापेक्षांही प्रदीर्घ नांवें धारण करणाऱ्या कंपन्या होत्या ! भाऊरावांची ततोतंत नक्कल करणाऱ्या दत्तोबा हल्याळकरांची ' हल्याळकर संगीत मंडळी,' आणि वाशिमकरांची ' वाशिमकर संगीत मंडळी ' या कंपन्या देखील रसिकांचें भरपूर मनोरंजन करीत होत्या दत्तोबा हल्याळकर भाऊरावांची आठवण करून देत आणि गातांना देखील अभिनयाची संगति कायम ठेवीत असत असें सांगतात याच्या उलट मीं पाहिलेल्या नटांत, पद सुरू झालें म्हणजे भोंवतालच्या पात्रांना सोडून रंग-भूमीच्या प्रेक्षकाकडील कडेला उभें राहून प्रेक्षकांनाच उद्देशून पद म्हणायचें, अशी खोड पेंढारकरांना होती. 'वीरतनय' नाटकांत दत्तोबांनीं एकदां घोड्यावर बसूनच शूर-सेनाच्या वेषांत प्रवेश केला ! त्यासंबंधीं श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी केलेली एक कोटी नाट्यव्यवसायांत अनेकांच्या माहितीची झाली होती. नाटकाच्या दुसऱ्या दिवशीं श्रीपाद कृष्णांनीं आपल्या एका मित्राला विचारलें, ' काल घोड्यावर बसून एक गाढव आलें तें पाहिलेंत का ? ' हा हल्ला दत्तोबांच्या नाट्यगायनादि गुणांवर नसून त्यांनीं केलेल्या अतिरेकावर होता हे उघडच आहे.

माधवराव पाटणकरांची ' पाटणकर संगीत मंडळी ' स्वतः पाटणकरांनीं लिहिलेलीं नाटकें करीत असे. माधवरावांचें भव्य सोंग एखाद्या राजबिंड्या पुरुषासारखें दिसत असे,

परंतु त्यांचीं 'कामसेन रसिका' वगैरे नाटकें आणि त्यांतील 'हृ मदगा लावु नका कर, तुम्हि दूर सरा!' सारखीं पदें बहुधा खालच्या पातळीवरील प्रेक्षकांचेच समाधान करीत होतीं. त्यांच्या नाटकांची आतां 'लोकनाट्य' म्हणून कोणी कितीही भलामण केली तरी ती व्यर्थ आहे! पाटणकर मंडळीचें 'कंसवध' नाटक माधवरावांच्या मरणोत्तर पुष्कळ वर्षांनीं मीं पाहिलें. त्या नाटकांत कृष्णवधासाठीं उद्युक्त झालेल्या कंसाच्या कोपामुळें भयभीत झालेल्या देवकीला वसुदेव म्हणाला, 'अग, तू आणि मी असतांना मुलांची कशाला काळजी करतेस?'–वाशिमकर, हल्ल्याळकर आणि पाटणकरांच्या नाट्यसंस्थांनीं विपुल द्रव्यार्जन करून मराठी रंगभूमीला लोकप्रिय केलें.

किर्लोस्कर मंडळीच्या पाठोपाठ, गद्य रंगभूमीवर ज्यांचा भाऊराव कोल्हटकरांसारखा महिमा आहे त्या गणपतराव जोशांची 'शाहूनगरवासी नाटक मंडळी' (१८८१–८२) स्थापन झाली. गणपतराव (नायक) आणि बाळाभाऊ जोग (नायिका) या जोडीच्या भूमिका दृष्ट लागण्यासारख्या व्हायच्या असें सांगतात. शेक्स्पीयरच्या हॅम्लेट, ऑथेल्लो, मॅकबेथ आणि टेमिंग ऑफ दि श्रू यांचीं 'हॅम्लेट,' 'झुंझारराव,' 'मानाजीराव' आणि 'त्राटिका' अशीं भाषांतरें गणपतरावांनीं रंगभूमीवर आणलीं, तीं सर्वच अत्यंत लोकप्रिय होतीं. इंग्रज प्रेक्षकांनीं हुसता अभिनयाचा आस्वाद घेऊन गणपतरावांच्या हॅम्लेटच्या भूमिकेची मुक्तकंठानें प्रशंसा करावी इतकी ती अप्रतिम होत असे. शेक्स्पीयरच्या नाटकांतील गणपतरावांच्या भूमिका इतक्या चांगल्या व्हाव्यात, याला त्यांच्या अंगभूत नाट्यगुणांप्रमाणे पुण्याच्या प्रोफेसर वासुदेवराव केळकरांनीं त्यांना दिलेलें नाट्यशिक्षणही कारणीभूत झालें होतें. शेक्स्पीयरच्या नाटकांचें मौलिक दिग्दर्शन जसें मराठी रंगभूमीवर झालें, तसें गुजराती, बंगाली किंवा ऊर्दू रंगभूमीवर झाल्याचें माझ्या ऐकिवांत नाहीं. वासुदेवराव केळकरांप्रमाणे 'नाट्यकला प्रवर्तक मंडळी'त शंकरराव पाटकरांनीं, आणि 'किर्लोस्कर मंडळी'त नाटककार देवलांनीं आणि खाडिलकरांनीं सुशिक्षणाचें सत्र अहोरात्र चालू ठेवून, अण्णासाहेबांनीं जिचा पाया रचिला त्या आमच्या नाट्यकलेची उत्तम उभारणी केली यांत संशय नाहीं.

'नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी' १८८५ सालीं स्थापन झाली होती. गोपाळराव मराठे, माधवराव केळकर, बाबूराव जोशी इत्यादि नटमंडळी नाट्यकलाप्रवर्तकांत प्रमुख होती. चांगल्या नाटकांच्या निवडीच्या किंवा प्रभावी संगीताच्या संबंधांत 'नाट्यकला'-संप्रदायानें शेवटपर्यंत नांव घेण्यासारखी कामगिरी केली नाहीं. 'महाराष्ट्राचे वॉल्टर स्कॉट' असा ज्यांचा गौरव करतां येईल, त्या हरी नारायण आपट्यांनी लिहिलेलें 'संत सखू' नाटक, हा या संप्रदायाचा सर्वत्र मान्यता मिळविलेला एकच खेळ होता. गोंडस बांध्याबद्दल गोपाळराव मराठ्यांची ख्याति होती, तर बाबूराव जोश्यांनीं नाटकांत वापरलेल्या वेण्या विकत घेणारे आंबट शौकी प्रेक्षक त्या वेळीं अस्तित्वांत होते, अशी माहिती बोडसांनीं आपल्या 'भूमिकेंत' दिली आहे. 'नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी'तून पुढें 'नाट्यकलाप्रसारक मंडळी' निघाली. 'नाट्यकले'च्या रंगभूमीनें सवाई गंधर्व

आणि मास्तर कृष्णाराव हे दोन प्रख्यात गायक नट महाराष्ट्र रंगभूमीला मिळवून दिले. सवाई गंधर्वांची सत सख्रूची भूमिका लोकप्रिय होती. १९१७ पूर्वी त्यांनीं स्वतःच्या मालकीच्या ' नूतन संगीत नाटक मंडळी 'ची स्थापना केली. मास्तर कृष्णरावांनीं बालवयांतच 'नाट्यकले'चा निरोप घेऊन भास्करबुवा बखल्यांजवळ संगीताचे धडे घेतले, आणि बुवांच्या पट्टशिष्यत्त्वाची माळ परिधान करून ते नंतर ' गंधर्व मंडळीं 'त दाखल झाले.

ज्यांना मातृसंस्था म्हणतां येईल अशा ' स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळी ' (स्थापना १८९४) आणि ' महाराष्ट्र नाटक मंडळी ' या आणखी दोन संस्था होत्या. 'स्वदेशहितचिंतक 'ची स्थापना जनूभाऊ निमकर आणि त्यांच्या बंधूंनीं केली होती. त्यांना केशव भोंसले नांवाचा बालनट मिळाल्यावर त्यांचें शारदा (१९०२) नाटक अत्यंत लोकप्रिय झालें. केशवाचें 'मूर्तिमंत भीति' हें पद इतकें लोकप्रिय होतें कीं त्याला पांचपांच वन्समोअर मिळत असत. केशवराव भोसल्यांनीं नंतर स्वतःच्या 'ललितकादर्श मंडळी'ची स्थापना (जानेवारी १९०८) केली. 'ललितकले'ला सुरुवातीला फारसा लोकाश्रय मिळाला नाहीं, त्यावेळीं रामकृष्ण हरि भडकमकर आणि राजाराम वासुदेव आजगांवकर (माझे श्वशुर) या उभयतांनीं केशवरावांना योग्य प्रसिद्धि मिळवून देण्याकरितां ' इंदुप्रकाश ' दैनिकांत पुष्कळ लेख लिहिले वीर वामनराव जोशांचे राक्षसी महत्त्वाकांक्षा (१९१३) आणि नंतर मानापमान नाटक बसविल्यावरच केशवरावांना त्यांच्या गुणांना उचित असा विपुल लोकाश्रय मिळू लागला. केशवरावांनीं 'स्वदेशहितचिंतक मंडळी' सोडल्यावर, जनूभाऊनीं 'कुंजविहारी' आणि 'संजीवनी' हीं वरेरकरांची पहिलीं दोन नाटकें रंगभूमीवर आणलीं, तीं फार लोकप्रिय झालीं. 'कुंजविहारी' नाटकांत कृष्णराव गोरे अनयाची आणि (पुढें 'तुकाराम' बोलपटांत कीर्तिवंत झालेले) विष्णुपंत पागनीस राधेची भूमिका अप्रतिम करीत असत. 'कुंजविहारी' नाटकाचे मुंबईला ओळीनें पन्नास साठ प्रयोग झाले. कृष्णराव गोरे ' किर्लोस्करां 'तून 'स्वदेश हितचिंतक मंडळीं 'त आले, आणि पुनः 'विद्याहरण' नाटकाच्या वेळीं 'किर्लोस्करां 'त गेले. 'कुंजविहारी' नाटकांत त्या वेळीं गुजराती रंगभूमीवर लोकप्रिय असलेल्या चालींचा विशेष भरणा होता. ही ' स्वदेशहितचिंतक ' मंडळी १९१२ सालीं बंद पडली, ती कायमचीच !

एकीकडे पौराणिक, सामाजिक, ऐतिहासिक आणि शेक्स्पीयरच्या नाटकांनीं आमच्या रंगभूमीला व्यापिलें असतां, भक्तिरसात्मक नाटकें मागें पडलीं होतीं असें नाहीं ! केवळ भक्तिरसात्मक नाटकांत प्रावीण्य संपादन केलेली बाबाजीराव राण्यांची राजापुरकर नाटक मंडळी ' तुकाराम, ' ' दामाजी ' आणि ' पुंडलिक ' नाटकांमुळें अत्यंत लोकप्रिय झाली होती. आमच्या नाटक मंडळ्या देशोधडीला लागून बोलपटांनीं महाराष्ट्रांत धुमाकूळ घातला त्या वेळीं भक्तिरसात्मक बोलपटांना जी तेजी चढली ती पाहतां, अखेर राजापुरकरांचाच संप्रदाय अखेरपर्यंत तग धरून राहिला आणि यशस्वी

झाला असें म्हणावें लागेल. मग ते पुरोगामित्वाच्या स्वप्नरंजनांत गर्क झालेल्या नाट्य-कलोपासकांना रुचो, अगर न रुचो !

मातृसंस्था म्हणून मीं उल्लेख केलेली दुसरी नाट्यसंस्था म्हणजे 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी.' महाडचे त्र्यंबकराव कारखानीस, यशवंतराव टिपणीस वगैरे सुशिक्षितांनीं मोठ्या महत्त्वाकांक्षेने 'महाराष्ट्र मंडळी'ची स्थापना केल्याकारणानें, ती सुरुवातीला सुशिक्षितांची कंपनी समजली जात होती. या मंडळीचा 'कांचनगडची मोहना,' 'सवाई माधवरावाचा मृत्यु,' 'बायकांचें बंड,' 'कीचक-वध' वगैरे खाडिलकरांच्या नाटकांवर विशेष भर होता. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे प्रथम केसरीचे उपसंपादक आणि नंतर संपादक म्हणून अखिल महाराष्ट्राच्या माहितीचे झाले, तरी नाटककार म्हणून त्यांची विशेष प्रख्याति होती. किंबहुना त्यांच्या नाटकांवरच महाराष्ट्र मंडळीचा योगक्षेम चालू होता. लोकमान्य टिळकांच्या मृत्यूनंतर त्यांनीं स्वतःच्या मालकीचें 'नवाकाळ' दैनिक महाराष्ट्रांत लोकप्रिय केलें. यशवंतराव टिपणीस, माधवराव टिपणीस, त्र्यंबकराव प्रधान, गणपतराव भागवत, वामनराव पोतनीस असे कर्तबगार आणि नामवंत नट महाराष्ट्र मंडळीच्या उज्ज्वल यशाचे आणि पराक्रमी परंपरेचे निर्माते होते. खाडिल-करांच्या 'कीचकवध' नाटकामुळें तर 'महाराष्ट्र मंडळी'ने लोकप्रियतेचें आणि उत्कर्षाचें शिखरच गांठलें. परंतु 'कीचकवधां'त दृग्गोचर होणाऱ्या राजकीय छटांवर सरकारनें आक्षेप घेऊन त्याच्या प्रयोगांना लौकरच बंदी केली ! त्यानंतर भागवत मरण पावले आणि टिपणीस बंधूंनीं स्वतःच्या मालकीची 'भारत नाटक मंडळी' काढली. ज्या त्र्यंबकराव प्रधानांनीं एके काळीं 'भाऊबंदकीं'तील रामशास्त्र्याच्या आणि 'कीचकवधां'तील भीमाच्या भूमिकेनें मराठी रंगभूमीची गर्जना अखिल महाराष्ट्राला ऐकविली होती, आणि आपल्या सुंदर अभिनयामुळें ज्यांनीं महाराष्ट्र मोहित केला होता (आणि ज्यांची रेवतीची भूमिका बालगंधर्वापेक्षां चांगली होत असे असें कांहीं रसज्ञ तज्ज्ञांचें मत आहे) ते वामनराव पोतनीस, असे दोघेही 'भारत नाटक मंडळीं'त गेले. 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'ची ती प्रथम कन्यका यशवंतराव टिपणीसांची 'कमला' अन् 'मत्स्यगंधा' वगैरे नाटकें करीत असे. 'भारत नाटक मंडळी' कालांतरानें बंद पडून टिपणीस बंधूनीं पुनः 'आर्यावर्त नाटक मंडळी'ची स्थापना केली. यशवंतरावांचीं 'चंद्रग्रहण' आणि 'राज्याभिषेक' ही नवीं नाटकें, विश्वनाथ गोपाळ शेटये यांचें 'लोकशासन' नाटक, आणि यशवंतरावांचीं सर्व जुनीं नाटकें ही मंडळी करीत असली, तरी 'चंद्रग्रहण' हा त्यांचा हुकमी एक्का होता !

—परंतु 'भारता'च्या किंवा 'आर्यावर्ता'च्या निर्मितीमुळे महाराष्ट्र नाटक मंडळीने पराभूत न होतां, खाडिलकरांचे 'सत्त्वपरीक्षा,' गडकऱ्यांचे 'पुण्यप्रभाव' आणि शंकर परशु-राम जोश्यांचें 'विचित्रलीला' हीं नाटकें बसविलीं आणि तीं फार लोकप्रियही झालीं. केशवराव दात्यांचा उदय आणि उत्कर्ष या नाटकांमुळेंच झाला. 'भारत नाटक मंडळी' बंद झाल्यावर वामनराव पोतनीस पुनः महाराष्ट्र मंडळींत आले होते.

—दाते-पोतनीसांचें गडकरीकृत पुण्यप्रभाव नाटक म्हणजेच मीं पाहिलेलें पहिलें नाटक !

विद्यार्थ्यांसाठीं निम्मे दर : ३ :

त्या दिवशीं मी, माझे मामा आणि कुलकर्णीमास्तर आठ आणे दराच्या 'पीट-' मध्यें जाऊन बसलों. इंदूरला 'नंदलालपुरा,' 'तोफखाना,' आणि 'बोराड्यां'चें अशा नांवानें ओळखलीं जाणारीं तीन नाटकगृहें होतीं. त्यांपैकीं बोराड्यांचें नाटकगृह मोठें पण जुनाट आणि एका बाजूला होतें, तर 'तोफखाना' थिएटर नेहमीं ऊर्दू किंवा गुजराती नाटक मंडळ्यांच्या ताब्यांत असे त्यामुळें मराठी नाटक मंडळ्यांच्या वांट्याला बहुधा नंदलालपुरा नाटकगृहच येत असे, आणि उपयुक्ततेच्या दृष्टीनें त्या तेंच पसंत करीत. 'नाटक असतें तरी कसें ?—' या कोड्याचें उत्तर मला मिळणार होतें आणि गडकऱ्यांचीं तीं सुंदर आणि तेजस्वी वाक्यें मी ऐकणार होतों, म्हणून माझी चित्तवृत्ति उत्कंठेनें आकंठ भरली होती ! गंगावतरणाचें दृश्य असलेला महाराष्ट्र मंडळीचा जो दर्शनी पडदा आमच्यासमोर निश्चल पसरला होता, त्याच्यापलीकडील सृष्टि पाहायला मी आतुर झालों होतों. पहिली घंटा झाली, दुसरी झाली, जाळलेल्या ऊदाचा धूर बाहेर आला, आणि अखेर तिसरी घंटा होऊन, भगीरथानें भूतलावर आणलेली गंगा पुनः आकाशांत अंतर्धान पावल्याप्रमाणें वाटावी अशा ऐटींत दर्शनी पडदा वर गेला ! त्या पडद्याआड दडलेली जादूची सृष्टि उघडी पडून दोन बायका आणि एक देवालय मला दिसलें.

केशवराव दाते (वृंदावन), वामनराव पोतनीस (वसुंधरा), विष्णुपंत औंधकर (कालिंदी), वामनराव ऊर्फ मामा भट (भूपाल), परशुरामपंत शालिग्राम (कंकण), शिवरामपंत परांजपे (सुदाम) आणि बाळकृष्ण राजे (किंकिणी) अशी पात्रयोजना होती. अनिवार हातवारे करून भट अस्पष्ट आवाजांत ओरडूं लागले म्हणजे कांहीं तरी अनर्थ कोसळला आहे असें वाटायचें, पण त्यांनीं उच्चारलेल्या शब्दाचा अर्थ मुळींच समजत नसे. 'सत्त्व-परीक्षें'त तारामतीचें काम ते चांगलें करतात अशी बोलवा होती. त्यानंतर एकदोन वर्षांनीं भटांनीं नाट्यव्यवसाय सोडून सांगलीला मुक्काम ठोकला, आणि नटांना चेहरे रंगविण्या-करितां लागणारे रंग, आणि त्यापेक्षांही जास्त आवश्यक असें 'ब्रेनटॉनिक' तयार करून ते व्यापारी बनले ! औंधकरांनीं काम चांगलें केलें, पण त्यांच्या अभिनयापेक्षां त्यांच्या कुरळ्या केसांनींच माझें मन वेधून घेतलें. 'पुण्यप्रभाव' नाटक गद्यस्वरूपांत महाराष्ट्र नाटक मंडळीनें प्रथम रंगभूमीवर आणलें त्या वेळीं कालिंदीची भूमिका बापूराव राजहंस करीत असत, अशी 'कुजबुज' माझ्या शेजारीं चालू होती. राजांच्या मंजुळ आवाजामुळें त्यांना किंकिणीचें काम शोभून दिसलें. राजांनीं पुढें नटाचा पेशा सोडून ते चित्रकार बनले आणि महाराष्ट्र मंडळी, समर्थ मंडळी, सौ. हिराबाई बडोदेकरांची कंपनी आणि 'नाट्यमन्वंतर लिमिटेड' अशा अनेक नाट्यसंस्थांच्या नाटकांची रंगसज्जा त्यांनीं तयार

केली. शाळिग्राम आपली भूमिका अशा बेमालुम रांगडी थाटांत करीत कीं त्यांच्या-सारखा कंकण मीं कधीं पहिला नाहीं ! माझे नाटकांबद्दलचे अज्ञान इतकें गाढ होतें, की कंकणाने शिपायाच्या वेषांत प्रवेश करून ' युवराज दर्शनाला येताहेत ' असे खड्या स्वरांत सांगितलें, त्या वेळीं इंदुरचे युवराज नाटकाला येणार आहेत अशी वर्दी द्यायला इंदूर दरबारचा एखादा शिपाई आला आहे, असाच माझा समज झाला ! दात्यांच्या वृंदावनाच्या अभिनयांत घुम्मेपणा आणि खुनशीपणा मूर्तिमंत दिसत होता. भागवत कीचकाचे काम करीत त्या वेळीं कीचकाच्या दुष्टपणावर संतापलेले प्रेक्षक त्याला दगड मारायचे, अशी दंतकथा मी ऐकिली असल्यामुळें दात्यांना चारदोन दगड तरी कुणी मारील अशी मी आशा धरून होतो ! परंतु भागवतांबरोबर त्याकाळचे प्रेक्षकही नाहींसे झाल्यामुळें मला निराश व्हावें लागलें !

'पुण्यप्रभावा'च्या गुंतागुंतीच्या कथानकाचा बराचसा भाग मला मुळींच समजला नाहीं ! पोतनीसांची गोंडस मूर्ति पाहून पुरुष बायकांचीं कामें करू शकतात इतकेंच नव्हे, तर उत्तम करतात ही माझी खात्री झाली. पण कुळकर्णी मास्तरांनीं आम्हांला ऐकविलेली तीं सुंदर वाक्यें केव्हां उच्चारलीं गेलीं तें माझ्या ध्यानांत आलें नाहीं, आणि मुलांच्या अदलाबदलीची भानगड तर मला मुळींच समजली नाहीं ! आणि म्हणून, शाळेच्या विद्यार्थ्यांसाठी नाटक मंडळ्या दर कमी करतात त्याप्रमाणें नाटककारांनी देखील नाटकांत गुंतागुंत कमी ठेवावी, असें मला वाटलें ! पांचही अंकांत दिनारकेतनाच्या बाहुल्या नाचवून, शेवटच्या प्रवेशांत वसुंधरा-कालिंदीच्या कडेवर एक एक जिवंत मूल खेळताना पाहून मी वृंदावनापेक्षाही अधिक चकित झालो.

'पुण्यप्रभावा'नंतर महाराष्ट्र मंडळीचे आणखी एखादे नाटक पाहावे असें मला वाटू लागलें, पण तोच शेवटचा खेळ असल्यामुळें कंपनीनें आपला इंदूरचा मुक्काम संपविला. शेवटचें नाटक असल्याखेरीज विद्यार्थ्यांसाठीं निम्मे दर ठेवण्याइतका 'नाटकांतला राजा' तरी कसा उदार होईल, हा प्रश्न माझ्या बालबुद्धीला सुचणें अर्थातच शक्य नव्हतें !



: २ :

'भाऊरावां'चें हळदीकुंकू ! : ४ :

'पुण्यप्रभाव' नाटकानें माझ्या मनांत नाटकांसबंधीं आवड उत्पन्न केल्यामुळें पुनः एखादें नाटक पाहायची मीं वाटच पाहत होतों. 'महाराष्ट्र नाटक मंडळी'नंतर 'ललितकलादर्श मंडळी' इंदूरला आली, तेव्हां केशवराव भोसल्यांच्या गायनाचा आणि 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' नाटकाचा लौकिक चौफेर पसरला होता. किर्लोस्कर मंडळी आली तेव्हां तिचा 'कांटोमें फूल' नांवाचा हिंदी खेळ लोकप्रिय झाला. आमच्या शाळेंत शिकत असलेला गंगाधर लोंढे किर्लोस्कर कंपनीनें 'पळविला', तरी मीं किर्लोस्करांचें जसें एकही नाटक पाहिलें नाहीं तसें ललितकलेचेंही पाहिलें नाहीं.या दोन्हीं कंपन्या विद्यार्थ्यांसाठीं निम्मे दराचे नाटक करायला विसरल्या किंवा त्यांची तशी वहिवाटच नव्हती, या मुद्द्याचें संशोधन अवश्य झालें पाहिजे !

खरें सांगायचें म्हणजे मामांनीं किंवा कुलकर्णीमास्तरांनीं मनावर घेतलें, तरच मी नाटकाला जाणें शक्य होतें. पण त्यांनीं तर जणू काय 'मनावर घ्यायचेंच नाहीं' असा निश्चय केला होता. अखेर एका सुप्रभातीं 'शाहूनगरवासी नाटक मंडळी येणार' अशा जाहिराती एकाएकीं गांवात फडकल्या ! नाटक मंडळ्यांच्या दोन किंवा चार शिळांच्या जाहिराती गांवांतल्या बेवारशी भिंतींवर रात्री चिकटविण्याचा प्रघात असल्यामुळें त्या एकाएकींच फडकल्यासारख्या वाटायच्या ! मग दिवस उजाडतांच नागरिकांना थक्क करण्याकरितां रात्रीची वेळ जाहिराती चिकटविणारे पसंत करीत होते, किंवा दुसऱ्याच्या भिंतीवर आपल्या जाहिराती चिकटविण्याच्या कृष्णकृत्याला रात्रीसारखी दुसरी शुभ वेळा नाहीं असें त्याचें मत होतें, तें मला माहित नाहीं ! जाहिराती चिकटविण्यांत पुण्याला सुप्रसिद्ध असलेला टग्या नांवाचा मुलगा (अशा कामाला बेट्याचें नांव देखील अन्वर्थकच होतें !) पुढें गंधर्व मंडळींत नोकरीला राहून माझ्या माहितीचा झाला, तरी त्यालासुद्धां दिवसाउजेडीं आपलें नियत कर्म करतांना मीं कधीं पाहिला नाहीं !

गणपतराव जोशांच्या हॅम्लेटच्या भूमिकेच्या नुसत्या कल्पनेनें कुळकर्णी मास्तरांचा आनंद गगनांत मावेनासा झाला ! गणपतरावांच्या हॅम्लेटच्या भूमिकेची तारीफ खुद्द इंग्रज प्रेक्षकांनींही केली होती असें त्यांनीं मला मोठ्या अभिमानानें सांगितलें. 'गण-

पतराव आपल्या भूमिकेशीं इतके तल्लीन होतात, कीं वीररसाची भूमिका करीत असतां आपल्या हातांतील तरवारीचें पाणी त्यांनीं समोरच्या पात्राला खरोखरच पाजू नये म्हणून लांबून न दिसणाऱ्या दोऱ्या त्यांच्या हातांना बांधलेल्या असतात आणि त्या पडद्यांतून ओढण्याचीही व्यवस्था केलेली असते,' अशी गुप्त बातमी कुळकर्ण्यांनीं मला सांगितली. गणपतरावांची तुकारामाची भूमिका न्यायमूर्ति चंदावरकरांनीं शभर वेळां पाहिली होती असें सांगून मामांनीं पुस्ती जोडली, 'तुकारामाच्या शेवटच्या अंकांत कित्येक भाविक प्रेक्षक रंगभूमीवर जाऊन गणपतरावांच्या पायां पडतात!'

निम्या दराच्या नाटकाची वाट न पाहतां हॅम्लेट नाटक पाहायचें आमच्या बैठकींत निश्चित झाले. तेंच नदलालपुरा थिएटर आणि तीच पीटची जागा! नाटकाला गर्दी होती, पण बऱ्याच जागा (निम्या दराच्या अभावीं) रिकाम्याही होत्या. हॅम्लेट नाटक पाहून माझें समाधान झाले नाहीं. त्याचें प्रमुख कारण असें, कीं हॅम्लेट नाटकाचे रससेवन करण्याची माझी (किंवा माझ्या वयाच्या कोणत्याही विद्यार्थ्याची) मुळीं पात्रताच नव्हती! गणपतराव-दिग्दर्शित वीररसासंबधीं ज्या अपेक्षा माझ्या मनात निर्माण झाल्या होत्या त्या पूर्ण करण्यासारखें हॅम्लेट हे वीररसात्मक नाटक नाहीं, हे देखील मला शेवटपर्यंत समजलें नाहीं. निदान हॅम्लेटच्या बापाच्या भुताच्या हातून तरी आपली अपेक्षापूर्ति होईल अशी आशा मला होती. परंतु मच्छरदाणीचें जाळीदार कापड पांघरून जे पारदर्शक भूत आमच्यासमोर उभें राहिलें, त्या भुतानें तर माझी नमुनेदार निराशाच केली! भुताच्या प्रवेशांत गणपतराव चेहऱ्यावर विविध भाव दर्शवीत, ओठांची जलद हालचाल करीत, हातांचीं उगतीं बोटें हालवीत, तो अभिनय मजेदार वाटला. आईबरोबरच्या तिसऱ्या अंकांतील प्रवेशांत ज्या वेळीं त्यांनीं खूप आवाज चढविला, त्या वेळीं माझे कान कांहीसे तृप्त झाले. शिरा ताणल्याशिवाय आणि डोळे तारवटल्याशिवाय गणपतराव सहजगत्या मनमानेल त्या चढ्या पल्यावर असा मजेत आवाज फेंकीत असत, कीं तो कर्कश न वाटतां एखाद्या सुरेल गायकाची तेजस्वी तान ऐकल्यासारखा आनंद वाटावा! या त्यांच्या गुणविशेषामुळेंच त्यांच्या आवाजाला भाऊरावांच्या आवाजाची उपमा मिळाली होती. फक्त गणपतराव आवाज चढवीत, बाकीचे नट ओरडत, विव्हळत किंवा केंकाटत! हॅम्लेटमध्ये स्मशानांतील खड्डे खणणाऱ्या (Grave-digger) नटानें माझी फार करमणूक केली. कुणबाऊ भाषा बोलण्यांत पटाईत असलेल्या कऱ्हाडकर नांवाच्या ज्या गृहस्थांनीं ती भूमिका केली होती, त्यांनींच पुढें १९२७ सालीं ललितकलेच्या 'शिक्काकटयार' नाटकांत वेड्या शिवाजीची भूमिका सुंदर वठविली.

गणपतरावांना अनुरूप साथ देईल असा एकही नट त्यांच्या परिवारांत नव्हता. फक्त भिडे नांवाचे एक धिप्पाड बांध्याचे आणि पल्लेदार अवाजाचे नट गणपतरावांचीच नक्कल करीत, आणि चटकन् दिसतसुद्धां गणपतरावांसारखे! त्यांच्या-व्यतिरिक्त अक्षरशः अंधार होता. वेषभूषेच्या आणि रंगसज्जेच्या बाबतींतही संपूर्ण

औदासीन्य होतें. स्वतः गणपतराव एक पांढरी सुरवार आणि पांढरा मलमलीचा सदरा चढवून एकदा रंगभूमीवर आले, कीं शेवटपर्यंत दुसरा पोषाख परिधान करीत नसत. अशा अनेक कारणांमुळे गणपतरावांचीं नाटकें मला फारशीं आवडलीं नसावीत. डोक्यावर सोन्याचे मुकुट आणि अंगावर जरीच्या झुली चढवून रंगभूमीवर शिरणाऱ्या अभिनय-शून्य नटापेक्षां, त्या साध्या सफेद पोषाखांत गणपतरावांनीं उच्चारलेला प्रत्येक शब्द अधिक मोलाचा होता हें त्यानंतर कित्येक वर्षांनीं मला समजलें !

हॅम्लेटनंतर पाहिलेलें 'तुकाराम' नाटकही मला आवडलें नाहीं. गणपतरावांचें सोंग (कोणतीही भूमिका करतांना नट जें वेषांतर करतो त्याला नाट्यव्यवसायांत 'सोंग' म्हणतात) तुकारामासंबंधीच्या माझ्या कल्पनेप्रमाणें साधेभोळें आणि भक्ति-मार्गासीन दिसलें नाहीं. त्यानंतर विद्यार्थ्यांसाठीं निम्म्या दरानें झालेलें 'राणा भीमदेव' नाटक सर्वस्वी वीररसात्मक असल्यामुळे मला फार आवडलें. वीररसांतील गणपतरावांचा सरेळ तडफडाटच मला आवडला असें नाहीं, तर नायिका भीमदेवाच्या सद्वृत्तबद्दल संशय घेते त्या प्रवेशांतील गणपतरावांचा अभिनय देखील मला बहारीचा वाटला. त्या प्रसंगीं गणपतरावांनी ओठ आणि हातांचीं बोटें थरथर कांपवून चेहऱ्यावर विविध भाव मोठ्या बहारीनें दर्शविलें ! गणपतराव जोशी करीत असत त्या ओठांच्या आणि बोटांच्या हाल-चालींना गणपतराव बोडस अनावश्यक आणि कृत्रिम समजतात ('माझी भूमिका पृ. ५३), तर केशवराव दाते एकदां म्हणाले, 'आम्ही चेहरा हालवून जो परिणाम करूं शकत नाहीं, तो गणपतराव नुसत्या ओठांचा आणि बोटांची हालचाल करून घडवून आणीत—आम्ही चेहऱ्यावर आणि आवाजावर अवलंबून राहतो, पण गणपतराव प्रत्येक इंद्रियाच्या द्वारें आपलें मनोगत स्पष्ट करीत ! '

आतां त्रुटित नाटकांची मागणी सुरू झाली आहे, पण त्या जमान्यांतील प्रेक्षक भरपूर मनोरंजनाचे भोक्ते होते. 'कलेची मजलस भरली म्हणजे घड्याळाचे कांटे बंद करूनच तिच्यांत दंग झालें पाहिजे' असें गोविंदराव टेंबे नेहमीं सांगतात, तें खरें आहे. आणि म्हणून चार तासांत संपणारें 'राणा भीमदेव' नाटक 'अपुरें, असमाधानकारक आणि निराशाजनक' ठरूं नये म्हणून त्याला 'झोंपी गेलेला जागा झाला' या प्रहसनाची पुस्ती द्यावी लागत होती ! त्या प्रहसनांत स्वतः गणपतराव प्रमुख विनोदी भूमिका करीत असत, पण मीं भीमदेव नाटक पाहिलें त्या दिवशीं ती भिड्यांनीं केली. 'जागा असलेला (प्रेक्षक) झोंपी गेल्याशिवाय' शेवटचा पडदा टाकणें गैरशिस्त, या कल्पनेनें लहान नाटकाला असल्या 'फार्सा'ची जोड देण्याची पद्धत पडली असावी !

'राणा भीमदेव' नाटक खास आमच्या शाळेंतील विद्यार्थ्यांसाठीं केलें होतें. तिकिटांची विक्री आमच्याच स्वाधीन होती म्हणून कांहीं तरी निमित्तानें आम्हांला 'शाहूनगरवासी नाटक मंडळी'च्या बिऱ्हाडीं जाण्याची संधि मिळाली. नाट्यव्यवसायिकांच्या बिऱ्हाडांत मीं त्या दिवशीं प्रथमच पाऊल टाकलें, तें गणपतरावांचें रंगभूमीव्यतिरिक्त दर्शन घडेल



कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर

या आशेनें ! परतु इतरेजनांनींच आमचा सत्कार केला, आणि त्यांनीं दिलेल्या जाड आणि कळकट पेल्यांतील लालबुंद चहामुळे, नाटयकलेच्या बालेकिल्ल्यांतील माझा पहिला प्रवेश मला फार निराशाजनक वाटला !

सामान्य नटांना सामान्य सोबत चालते, पण असामान्य नटाला अनुरूप प्रभावळ अवश्य असते. गणपतरावांसारख्या असामान्य नटाचे जोडीदार तुल्यबल असणें सर्वस्वी अशक्य म्हणूनच गणपतरावांना असामान्य म्हणायचे, पण अशा असामान्य नटाचे जोडीदार त्याला विजोड तरी नसावेत ! परतु मी गणपतरावांचीं नाटकें पाहिलीं तीं अगदीं विजोड साथीदारांच्या मेळाव्यांत. त्यामुळे फक्त गणपतरावांचे प्रवेश रगत, आणि इतर प्रवेशात रग न भरल्यामुळे नाटकांच्या रगतींत चढउतार अनुभवाला येऊन तो बेरग करीत असे. तरी देखील गणपतरावांचीं जीं नाटकें मीं पाहिलीं, त्यांची स्मृति म्हणजे मला लाभलेला एक चिरकालीन आनदाचा ठेवा आहे असे मला वाटते.

१९२१ च्या अखेरीस 'शाहूनगरवासी नाटक मडळी' मुबईला आली त्या वेळीं मी विल्सन कॉलेजांत होतो. गधर्व मडळीचे माजी मॅनेजर, बाळासाहेब पडित, 'शाहूनगरवासी'च्या मुबईच्या मुक्कामाचे व्यवस्थापक बनल्यामुळे, हगामी व्यवस्थापक (Season manager) हा एक नवा 'किताब' त्या वेळीं नाटयसृष्टींत पैदा झाला. पुनः गधर्व मडळींत प्रविष्ट झालेल्या बोडसांना खिजविण्याकरितां 'खरा फाल्गुनराव पहा' अशी जाहिरात करून बाळासाहेबांनी फाल्गुनराव नाटक लाविले, त्यांतील गणपतराव जोशांची फाल्गुनरावाची भूमिका मला मुळीच आवडली नाहीं ! बोडसांनीं ज्या पद्धतीनें फाल्गुनरावाची भूमिका केली ती नुसती रगतदारच नव्हे तर सर्वस्वी योग्य होती, म्हणूनच तिची लोकप्रियता तीस वर्षांनंतरही कमी झाली नाहीं. परंतु बोडसांची हेटाळणी करून 'धीरगभीर' फाल्गुनरावांचा हट्ट धरणारा पक्ष गद्य नाटक मंडळ्यांच्या पठडींत वावरत होता. त्या पक्षाला अखेर सन १९४२ सालीं 'झंकार' साप्ताहिकाच्या दिवाळी अकांत तोंड फुटले, त्या वेळीं मी बोडसांचें समर्थन विविध वृत्तांत एक लेख लिहून केले होतें. परतु स्वतः गणपतराव जोशांनीं मात्र अशा पक्षविशिष्ट अभिनिवेशानें फाल्गुनरावाची भूमिका केली नव्हती यांत वाद नाहीं ! आमच्या बी. ए.च्या अभ्यासक्रमांत 'मॅकबेथ' नाटक होतें म्हणून मी 'मानाजीरावाच्या' प्रयोगाला हजर राहिलों. गणपतरावांची भूमिका मला फार आवडली. त्यांच्याही आयुष्याचा शेवट जवळ आल्यामुळें कीं काय, मॅकबेथच्या शेवटच्या निराश भाषणांत त्यांनीं फार बहार केली. मॅकबेथ नाटकाचा परीक्षेसाठीं अभ्यास केल्यामुळें मला गणपतरावांच्या अभिनयांतील सौष्ठवाचें अधिक आकलन करतां आलें असेल. मीं पाहिलेली गणपतरावांची ती शेवटचीच भूमिका. त्यानंतर तो असामान्य कलावंत आपल्या देदीप्यमान कारकीर्दींत वयाच्या पंचावन्नाव्या वर्षापर्यंत रंगभूमीची सेवा करून ७-३-१९२२ रोजीं नाटयकलेबरोबर इहलोकींचा निरोप घेता झाला !

इंदूरला मी गणपतरावांचीं नाटकें प्रथम पाहिलीं त्या वेळीं त्यांच्यासंबंधीं ऐकिलेली एकही दंतकथा माझ्या प्रत्ययाला न आल्यामुळें माझा फार विरस झाला. ‘ हॅम्लेट ’ आणि ‘ राणा भीमदेव ’ नाटकांत तरवार उपसायचे इतके प्रसंग असूनही गणपतराव समोरच्या प्रतिस्पर्ध्यावर चाल करून गेले नाहींत ! त्यांच्या हाताला बांधलेल्या दोऱ्या मला दिसल्या नाहींत ! ! आणि तुकाराम नाटकांत त्यांच्या पायां पडणाऱ्या प्रेक्षकांचा मोर्चाही रंगभूमीवर गेला नाहीं ! ! ! दतकथांतून उगम पावलेल्या त्या प्रसंगांकडे मी एखाद्या नाट्यप्रसगाप्रमाणें डोळे लावून बसल्यामुळें, त्यांच्या अभावीं तुकाराम विमानांत बसून सदेह स्वर्गाला जातांना मीं पाहिला तरी त्याला सद्गति मिळेल अशी खात्री मला वाटली नाहीं !

परंतु गणपतरावांसारख्या लोकोत्तर नटासंबधींच्या असल्या दंतकथांना सत्यकथेचें अधिष्ठान जरी कधीं प्राप्त झालेलें नसलें, तरी त्या दंतकथा म्हणजे रगभूमीवरील नटाबद्दल प्रेक्षकांच्या मनांत वसत असलेल्या निरतिशय कौतुकाचीं अपत्यें होतीं. ‘ तो काय वाटेल तें करील ’—ही खात्री त्यांची जन्मदात्री होती ! भाऊराव कोल्हटकर किंवा शकरराव मुजुमदार, किंवा दोघेही, इतके सुदर आणि हुबेहुब स्त्रीसारखे दिसत, कीं पुण्यांतील एका सरदारांच्या घरीं ते स्त्रीवेषांत हळदीकुकूं घेऊन आले तरी ओळखले गेले नाहींत अशी एक अशक्य दतकथा प्रचलित होती. रंगलेल्या स्त्रीपार्टी नटाला ज्या ओळखू शकल्या नाहींत, त्या श्रीमतांच्या बायका, धनोन्मादामुळेच नव्हे तर, खरोखरीच्याच आंधळ्या असल्या पाहिजेत ! स्त्रीवेष परिधान केलेल्या तरुण बालगंधर्वाला आपल्या शेजारीं मोटारींत बसवून मुबईचे रगेल भाटिये सध्याकाळीं सहल करायला जातात, अशी एक निर्बुद्ध दतकथा सांगणारे आणि तिच्यावर विश्वास ठेवणारेही मीं पाहिले आहेत !

जग जिंकणारा योद्धा आणि मन काबीज करणारा नट यांजबद्दल बहुजनसमाजाला जितकी अधिक आसक्ति वाटेल तितक्या अधिक बेताल दतकथा जन्माला येतात, त्याला इलाज काय ?

तीन तुकाराम : ५ :

‘ शाहू नगरवासी ’नतर नानवा गोखल्यांची लोकमान्य नाटक मंडळी आणि त्याच परंपरेतली ‘ चित्ताकर्षक नाटक मडळी ’ इदूरला आली, पण मीं त्यांचें नाटक पाहिलें नाहीं. तात्यासाहेब केळकरांचें ‘ तोतयाचें बड ’ आणि ‘ कृष्णार्जुन युद्ध, ’ वरेरकरांचें ‘ हाच मुलाचा बाप ’ आणि ना. वि. कुळकर्णी यांचें ‘माईसाहेब’ हीं नानबांचीं लोकप्रिय नाटकें होतीं. बोलपटांच्या राजवटींत जे पुढें फार लोकप्रिय झाले, ते दामूअण्णा मालवणकर ‘हाच मुलाच्या बापां’त डॉक्टर पशूची भूमिका करीत असत. नाथ माधवांचीं मराठ्यांचा आत्मयज्ञ वगैरे कांहीं नाटके ‘लोकमान्य’ आणि ‘चित्ताकर्षक’

मडळ्या करीत होत्या. नानबांना मी रंगभूमीव्यतिरिक्त पाहिलें त्या वेळीं यांच्या ठायीं आकर्षक किंवा रुबाबदार शरीरसौष्ठव मला दिसलें नाहीं. परतु माझ्या माहितीप्रमाणें, आपल्या धारदार अस्खलित वाणीमुळें आणि समजुतदार अभिनयानें गद्य नटांच्या मालिकेंत नानबांनीं गणपतराव जोशांच्या खालोखाल स्थान पटकाविलें होतें. ह्याच मुलाच्या बापांतील डॉक्टर गुलाब, तोतयाच्या बंडातील नाना फडणीस आणि कृष्णार्जुन युद्धांत नारद, या त्यांच्या नामांकित भूमिका होत्या. अशा कर्तबगार नटाचें एकसुद्धां नाटक पाहण्याचा योग मला लाभला नाहीं याचें वाईट वाटते.

इदूरला धंदेवाईक नाटयसंस्थांची अशी आयात चालू असतां, 'संदेश'कार अच्युतराव कोल्हटकरांची हौशी नाटयसंस्था इंदूरला येऊन गेली. त्या 'नारिंगी निशाण नाटक मडळी'चे 'नारिंगी निशाण' नांवाचें अच्युतरावकृत ऐतिहासिक नाटक प्रमुख होतें. बाजीरावाची भूमिका स्वतः अच्युतराव करायचे. देशभक्तिपर भाषणें सुरू झालीं म्हणजे पदरचीं पुष्कळ वाक्यें बोलून ते टाळ्या मिळवितात, अशी माहिती माझ्या वर्गबधूंनीं मला दिली होती. 'बट्ट्या बोळ' या विचित्र नांवाच्या नाटकाचा पहिला प्रयोग अच्युत-रावांनीं इदूरलाच केला होता. अच्युतरावांच्या सस्थेचें एकही नाटक मी पाहिले नाहीं.

महाराष्ट्र नाटक मडळीचें एक आणि शाहूनगरवासीचीं तीन नाटकें डिसेंबर १९१८ पर्यंत पाहिल्यानतर, सगीत नाटक कसे असते त्याची चौकशी मीं सुरू केली ! बोलतांबोलतां गाऊ लागण्यांत स्वारस्य कोणतें आणि ते अनैसर्गिक नाहीं काय, हे प्रश्न मी विचारू लागलो होतो. ज्यांना बैठकी किंवा 'मैफली' म्हणतात त्यादेखील मीं फारशा ऐकल्या नव्हत्या. केशवराव आपटे नांवाच्या इदूरच्या नामांकित गवय्याच्या दोन मैफली मी गणेशोत्सवांत ऐकल्या होत्या, हीच माझ्या सगीत-व्यासगाची जमेकडची बाजू होती. धृपद-धमार गाणारा त्यांच्या तोडीचा गायक हिंदुस्थानांत नाहीं अशी माहिती मला कुळकर्णी मास्तरांनीं दिली होती. धृपद-धमाराच्या संगतींत 'सौभद्रां'तील 'पावना वामना' हे पद केशवराव प्रत्येक बैठकींत न विसरतां गात असत. परंतु 'धृपद-धमार' आणि 'पावना-वामना' या दोन्हीं 'चिजा' त्या वेळीं मला ग्रीक आणि लॅटिन इतक्याच अनाकलनीय होत्या !

केशवरावांची ठेंगू आणि अत्यंत कृश मूर्ति भरदार पांढऱ्या शुभ्र मिशांमुळें फार रुबाबदार दिसायची. त्यांच्या सांथीला सखारामबापू नांवाचे नामांकित पखवाजिये असत. गाण्याला रग भरला, समोरच्या श्रोतृवृदाकडून वाहवा झडू लागली, म्हणजे बसल्या जागेवरून निसटून चार हात लांब बसलेल्या तज्ज्ञ श्रोत्यांशीं केशवराव हस्तांदोलन करायचे ! गायक समेवर आला म्हणजे काय होतें, आणि काय वाटेल तें झालें, तरी सर्वांनीं 'हो–हो'–कां करावें त्याचा बोध मला होईना ! इतकेंच नव्हे, तर सगीताच्या सुरेल ससारांत पखवाजाचा किंवा तबल्याचा शिरकाव सर्वस्वी आगतुक आणि निरु-पयोगी आहे असे माझे 'प्रामाणिक मत' होतें. अनेकांच्या अनेक प्रामाणिक मतां-

प्रमाणें कित्येक वर्षें तग धरून राहिलेलें माझें तें प्रामाणिक मत अज्ञानाचें अपत्य होतें, हें १९२८ सालीं तिरखवांचा तबला ऐकल्यानंतर माझ्या ध्यानांत आलें.

एका कीर्तनांत दोन आख्यानें गुंफणारे एक रसाळ वाणीचे आणि विनोदी कार्शा-करबुवा इंदूरला येत असत त्यांच्या कीर्तनांची साथ सखारामबापू पखवाजीये आणि माधवराव पेटीवाले करीत असत. पेटीची साथ करणारे जे अनेक उत्तम कलावंत मीं अद्यापपावेतों ऐकिले आहेत, त्यांच्या तोडीची साथ माधवराव करीत असत यांत शंका नाहीं केशवराव, सखारामबापू आणि माधवराव हीं इंदूरचीं भूषणें असलीं तरी एक-मेकांबद्दल त्यांचीं मनें नेहमींच साफ राहत नसल्यामुळे, त्यांची एकत्र उपस्थिति एखाद्या त्रिवेणीसंगमाप्रमाणें दुर्लभ झाली होती. कलावंतांचीं मनें एकमेकांबद्दल बिघडायला त्यांनी नाटक मंडळीतच गेलें पाहिजे असें थोडेंच आहे?

'साहित्य' म्हणजे काय याची मला कल्पना नव्हती, तेव्हां (१९१७) इंदूरला साहित्य संमेलन झालें. मी तेव्हां इंग्रजी पांचवींत होतो. त्या संमेलनाला नरसोपंत केळकर, प्रो. भानू, कानडेशास्त्री आणि भारदेशास्त्री अशी विद्वान मंडळी उपस्थित होती हें मला आठवतें. नरसोपंत केळकर इंदूरला आले म्हणून नव्हे, तर स्टेशनवरून प्रतिनिधींच्या निवासाकडे जातांना त्यांचा टांगा पोलिसांनीं अडविला म्हणूनच जास्त खळबळ उडाली होती! संमेलनाच्या मंडपाकडे फिरकण्याचा माझा मुळींच मानस नव्हता, परंतु "देवाकडे आपल्याला जातां आलें नाहीं तरी देव आपल्या घरीं आले म्हणजे तरी त्यांचें दर्शन घ्यावें" असे उद्गार मामांनीं काढले. त्या वाक्बाणानें कांहींसा विद्ध होऊन मी संमेलनाच्या मंडपांत जायला तयार झालों!

मामांनीं मला लहानपणीं गोल्डस्मिथची Deserted Village आणि Traveller, आणि ग्रेची Elegy हीं काव्यें वाचून दाखवून त्यांचें रहस्यही समजावून सांगितलें होतें. वॉल्टर स्कॉटच्या कादंबऱ्यांतील आणि काव्यांतील धीरोदात्त प्रसंगांशीं त्यांनीं माझा परिचय करून दिला होता. त्रिकालाबाधित वाङ्मयाबरोबर जीविताच्या त्रिकालाबाधित मूल्यांचाही माझ्या मनावर कायमचा ठसा उमटावा म्हणून मामांनीं जें कार्य केलें, तें मी कधींही विसरणें शक्य नाहीं.

संमेलनाच्या मंडपांत मी गेलों त्या दिवशीं आमच्या शाळेतल्या एका मुलानें एक स्वागतपर पद म्हटलें, तें मला फार आवडलें. खणखणीत आणि मधुर आवाजांत त्यानें प्रयासाशिवाय पुष्कळ चमत्कृतिपूर्ण ताना मारल्या. गायनांत मला प्रथम त्या दिवशीं गोडी वाटली, आणि त्यामुळें साहित्याऐवजीं गायनाचीच गोडी बरोबर घेऊन मी घरीं परतलो.

त्या मुलाचें नांव गंगाधर मेघःश्याम लोंढे!

१९१८ च्या डिसेंबर महिन्यांत पुण्याला होणाऱ्या हॉकीच्या सामन्यांत भाग घ्यायला आमच्या शाळेंतील सोळा खेळाडू गेले, त्यांत माझा: समावेश झाला होता.

पुण्याच्या प्रवासाला आम्ही निघालो त्या दिवशीं टेंब्यांच्या शिवराज नाटक मंडळींतील कांहीं खूपसुरत पोरें इदूरच्या प्लॅटफॉर्मवर हिंडत होती.

पुण्याला गेल्यावर 'बलवत' आणि 'राजापुरकर' नाटक मंडळीच्या नाटकांच्या पाट्या आम्हांला दिसल्या नसत्या तरच नवल! 'बलवत' मंडळी किर्लोस्कर नाटकगृहांत खेळ करीत होती आणि राजापुरकर मंडळी नूतन आर्यभूषण नाटकगृहांत होती. सुप्रसिद्ध क्रिकेटर एस्. एम्. जोशांचे एन्. एम्. जोशी नांवाचे बधु इदूरच्या मेडिकल स्कूलमध्यें शिकत असतांना माझ्या माहितीचे झाले होते. मेडिकल स्कूलच्या विद्यार्थ्यांनीं केलेल्या त्राटिका नाटकांत त्यांनीं प्रतापरावाची भूमिका सुरेख केली होती असें मीं ऐकले होते. विद्याभ्यास सोडून ते बलवत मडळींत सामील झाले आहेत असें समजल्यामुळें 'बलवंत' मडळीबद्दल मला अधिक आपुलकी वाटू लागली! परतु, बहुमताला मान देऊन 'बलवत' मंडळीचे नाटक न पाहतां 'राजापुरकरा'च्या 'तुकाराम' नाटकाला आम्हीं आश्रय दिला. त्यामुळें 'बलवंत' मंडळीचें नाटक पाहण्याचा योग मला १९२२ सालपर्यंत साधला नाहीं, आणि जोशीबुवांचें दर्शन तर १९२५ सालीं त्यांनीं 'ललितकलें'त प्रवेश केल्यावरच घडलें.

इदूरला मीं पाहिलेल्या नाटकगृहांपेक्षां पुण्याचे नूतन आर्यभूषण नाटकगृह पुष्कळच मोठें असून प्रेक्षकांनीं तुडुंब भरलें होतें. राजापुरकर नाटक मडळीचे आद्य सस्थापक बाबाजीराव राणे यांनीच तुकाराम नाटक लिहिले होतें, आणि ते स्वतः तुकारामाच्या बायकोची भूमिका करीत असत अशी माहिती मला मिळाली. मीं तुकाराम नाटक पाहिले त्यापूर्वी ते दिवगत झाले होते. आपली नाट्यसस्था अत्यत पद्धतशीरपणानें चालवून त्यांनीं कल्याणला 'सत तुकाराम' थिएटर बांधलें होतें, ही एकच गोष्ट त्यांच्या व्यवहारदक्षतेची आणि तुकाराम नाटकाच्या लोकप्रियतेची साक्ष देत होती.

आमच्या पुण्याच्या सफरींत तुकाराम आणि दामाजी, आणि नंतर १९१९ च्या मे महिन्यांत पुनः तुकाराम आणि भानुदास अशी राजापुरकरांचीं एकदर तीनच नाटकें मीं पाहिलीं. परतु तुकारामाच्या रगतीनें मला दोन्ही खेपेस दिलेला आनंद खरोखरच अविस्मरणीय आहे. मला असें वाटते, कीं बहुजनांना पसत पडेल असें तुकारामासारखे भक्तिरसात्मक नाटक अद्याप मराठी रंगभूमीवर आलें नाहीं. भक्तिरसाबरोबर बाबाजीरावांच्या तुकारामांत भरपूर विनोदही होता, आणि त्याची महति अशी कीं तो अश्लील नव्हता! सतमहतांच्या तांड्यांत अत्यत श्रद्धाहीन (cynic) वृत्तीनें वागणाऱ्या तुंबाजीचें स्वभावचित्र फार मनोवेधक होतें. शुक्लांच्या तुकारामाच्या असामान्य भूमिकेखेरीज, रंभा, जिजाई, मंबाजी, तुंबाजी आणि शिवाजी या सर्वच भूमिका नीटनेटक्या केल्या जात, आणि ट्रॅन्स्फर सीनमुळें दृष्टिवैचित्र्य देखील अनुभवितां येत होतें.

तुकारामाप्रमाणें भक्तिरसात्मक 'पुंडलीक,' 'दामाजी' आणि 'कुसुमचंपा' वगैरे

नाटकें राजापुरकर मंडळी करीत होती. कंपनीला पैसे मिळत होते, तरी शुक्लांखेरीज दुसरा नांव घेण्याजोगा नट राजापुरकरांच्या परिवारांत दिसत नव्हता. परंतु पुरुषोत्तम वामन शुक्ल हे मात्र एक असामान्य नट होते! असामान्य नटाच्या प्रभावाखेरीज राजापुरकरांचें तुकाराम नाटक वर्षानुवर्षे लोकप्रियतेच्या शिखरावर कायम राहिलेच नसते. तुकारामाची भूमिका ते इतक्या तन्मयतेनें करीत, चेहऱ्यावर साधेपणा, भक्तिभाव आणि स्थितप्रज्ञता इतकी वाखाणण्यासारखी दाखवीत, आणि स्वतः मोठेसे गायक नसतांही तुकारामाचे अभंग इतक्या रसाळ पद्धतीनें म्हणत, कीं त्याचें वर्णन करतां येणे शक्य नाहीं. भक्ति-भावानें धुंद होऊन 'असा धरिं छंद' हा अभंग म्हणत ते नाचू लागले, म्हणजे त्यांच्या बेढब आणि बोजड शरीराचा बेडौलपणा अंतर्धान पावून, एखाद्या सुंदर नर्त-कीच्या नाचाची नयनमनोहर रंजकता रंगभूमीवर अवतरल्याचा भास होत असे. शुक्लांची तुकारामाची भूमिका गणपतराव जोशांच्या भूमिकेपेक्षां अधिक चांगली होत असे, इतकेंच नव्हे, तर पुढें यशस्वितेचा विक्रम केलेल्या प्रभात फिल्म कंपनीच्या तुका-राम बोलपटांतील विष्णुपंत पागनीसांच्या भूमिकेपेक्षां तर ती शतपटींनीं श्रेष्ठ होती असें माझें मत आहे. शुक्ल सेवानिवृत्त झाले तेव्हां त्यांच्या गतसेवेचें मोल करण्याकरितां, सेवानिवृत्तीनंतर देखील बाबाजीराव राण्यांचे चिरंजीव त्यांना दरमहा शंभर रुपये देत होते. नाट्यव्यवसायाच्या इतिहासांत या 'पेन्शनप्रकरणाकडे' एक अपवाद म्हणून केव्हांही कौतुकानेच पाहिलें पाहिजे!

राजापुरकरांच्या नाटकानें मला संगीत नाटकाची साधारण कल्पना दिली आणि नाटकें पाहण्याची चटकही वाढविली. आमच्या पुण्याच्या मुक्कामांत मी एक दिवस फर्ग्युसन कॉलेजांतील वसतिगृहांत केशव कालेवार नांवाच्या इंदूरच्या एका विद्यार्थ्याकडे वसतीला होतो. पहिली पंगत उठून गर्दी ओसरल्यावर आम्ही क्लबांत जेवायला गेलों, त्या वेळीं आमच्या पाठोपाठ एक गोरापान, लांब नाकाचा, तरतरीत चेहऱ्याचा आणि तीक्ष्ण नजरेचा विद्यार्थी एका किडकीडीत बांध्याच्या पण भल्या मोठ्या मिशा ठेवलेल्या वयस्क पाहुण्याला घेऊन आला! तो विद्यार्थी म्हणजे नरहर गणेश ऊर्फ बन्याबापू कमतनूरकर आणि त्याच्या पाहुण्याचें नांव भार्गवराम विठ्ठल वरेरकर, हें मला पंक्तीवरील गप्पाष्टकांच्या ओघांत समजलें. १९२१ च्या असहकारितेच्या चळवळींत वरेरकरांनीं मिशांना रजा दिल्याकारणानें त्यांच्या तोंडावरचें 'नैसर्गिक वजन' नाहींसें झालें, आणि खादीचा डगला चढविल्याकारणानें 'खिशांचा परीघ' साहजिक वाढला! परंतु मीं त्यांना प्रथम पाहिलें त्या वेळीं प्रमाणाबाहेर मोठ्या मिशा, कडक इस्त्री केलेला शर्ट आणि एक जाकिट, अशा स्वरूपांत ते मला दिसले होते. पोस्टखात्यांतील नोकरीदेखील त्या वेळीं त्यांनीं सोडली नव्हती असें मला वाटतें.

वरेरकरांचें 'हाच मुलाचा बाप' नाटक संगीत करून केशवराव भोसल्यांनीं नुकतेंच रंगभूमीवर आणलें होतें आणि ते लोकप्रियही झालें होतें. त्या नाटकासंबंधी बोलतां बोलतां

बन्याबापू म्हणाले, ' मामा, वधूपरीक्षेसाठीं यमुनेला ९८ वेळां दाखवावी लागली असं तुम्ही म्हटल आहे, ती अतिशयोक्ति वाटते. '

आपल्या मिशांची अडचण बाजूला करून वरेरकरांनीं उत्तर दिले, ' छे छे, तुम्हाला कल्पना नाहीं-मीं तो आंकडा मुद्दाम कमी केला आहे ! माझ्या एका मित्राच्या मुलीला —नांव नाहीं सांगत—एकंदर १५३ वेळां दाखविलें होते ! '

आपण एका असामान्य माणसासमोर बसलो आहोत अशी माझी तत्काळ खात्री झाली !

'शिवराजां'ची सुरेल बांसरी : ६ :

आम्ही पुण्याहून इंदूरला परत आलो तत्पूर्वी शिवराज मंडळीनें नंदलालपुरा नाटकगृहांत आपले प्रयोग सुरू केले होते. कोल्हापुरला जन्मलेले, कोल्हापुर संस्थानची वकिलीची परीक्षा पास झालेले, इंग्रजी भाषेचा चांगला व्यासंग असलेले, संगीताशीं सदैव तन्मय झालेले असे गोविंदराव टेंबे शिवराज मंडळीचे एकमेव मालक होते. महाराष्ट्रांतील सर्वश्रेष्ठ हार्मोनियमपटु म्हणून प्रथम त्यांची ख्याति झाली (ती अद्यापही कायम आहे), पुढे किर्लोस्कर मंडळीशीं आणि बालगंधर्वांशीं त्यांचा स्नेह जमून आला, आणि मानापमान नाटकाच्या संगीताची सिद्धता तर त्यांनींच केली. नानासाहेब जोगळेकरांच्या मृत्यूनंतर ते किर्लोस्कर मंडळींत मुख्य नायकाचीं कामें करू लागले, पुढें गंधर्व मंडळी निघाली आणि शेवटीं त्यांनीं शिवराज मंडळीची स्थापना केली ही हकीकत मीं सुरुवातीसच सांगितला आहे. सौभद्र, मानापमान, विद्याहरण, मूकनायक, मृच्छकटिक आणि मतिविकार हीं जुनीं, आणि वासुदेवशास्त्री खऱ्यांनीं लिहिलेलीं 'चित्रवंचना' आणि 'कृष्णकांचन' हीं नवीं नाटकें घेऊन शिवराज मंडळी इंदूरला आली होती.

सुशिक्षण, सौंदर्य, संगीतपटुत्त्व आणि टेनिस वगैरे खेळ खेळण्याची आवड, अशा अनेक कारणांमुळें गोविंदराव एकदम इंदूरच्या श्रीमंत आणि अधिकारी मंडळीच्या बैठकींत सामील झाले. इंदूरला न्यायाधीशाचें काम करीत असलेले एन. आर. जोशी नांवाचे एक चतुर आणि रसिक कायदेपंडित गोविंदरावांचे जुने स्नेही होते. माझ्या बरोबरीचा लक्ष्मीकांत तेलंग नांवाचा विद्यार्थी जोशांच्या घरीं राहायचा, त्याच्याकडे गेलों म्हणजे गोविंदरावांचें ' सुदर्शन ' मला घडत असे.

या खेपेला फारसा अवधि न दवडतां मीं प्रथम कृष्णकांचन नाटक पाहिलें. प्रेम-ताटातूट-मीलन, बेताचा विनोद, बरीचशी देशभक्ति, अशा उपायांनीं शास्त्रीबुवांनीं कृष्णकांचन नाटक मनोरंजक केलें होतें. त्यानंतर मीं पाहिलेलें चित्रवंचना नाटक (मीं पुढें पाहिलेल्या) मानापमान नाटकासारखें होतें. ज्या थोड्या नाटककारांनीं

चांगली पद्यरचना केली त्यांत शास्त्रीबुवांच्या प्रासादिक (पण क्वचित् स्थलीं जास्त संस्कृतप्रचुर) पदांचा अवश्य निर्देश केला पाहिजे.

गोविंदरावांचा एकदर सच चांगला होता स्वतः गोविंदराव अर्थात्च मुख्य नायकाचीं कामें करीत. १९२३ सालीं ‘ नाटयकले ’च्या गणपतराव भाटेबुवांनीं मला सांगितलें, ‘ केशवराव भोंसल्यांनीं मानापमानांतलीं पदें गाऊन असामान्य लोकप्रियता मिळविली, तरी गोविंदरावांसारखीं मूळ चालींवरहुकुम, रसानुकूल आणि नखऱ्याने तीं कोणीच म्हटलीं नाहींत ! ’ मला आठवतें तें असे, कीं गोविंदरावांचीं पदें जास्त लांबत आणि वरच्या स्वरांत त्यांच्या आवाजाचा गोडवा कायम रहात नसल्यामुळे त्यांची गायकी इदूरला छाप टाकू शकली नाहीं.

प्रतिनायकाच्या भूमिका भाऊराव जाधव करीत असत. त्यांच्या स्वतःच्या मालकीच्या ‘ कोल्हापुर संगीत मंडळीं ’तील त्यांची हिरण्यकशिपूची भूमिका, आणि त्यांचे ‘ गुरु गुरु रव कोण हा करी ’ हें पद इदूरचे प्रेक्षक विसरले नव्हते. रंगभूमीवरील परिणाम-कारक हालचाल, वजनदार आवाज आणि भेदक दृष्टि हे त्यांचे गुणविशेष होते. लहानशी भूमिका केली तरी ते सबंध नाटकावर छाप टाकून जात. मात्र ती भूमिका मानस-शास्त्राची गुंतागुत नसलेली आणि होता होईल तितकी सडेतोड वृत्तीची असेल तरच ! ‘ चित्रवचनेंत जालंदर धनुर्धराची एक लहानशी भूमिका ते इतक्या तडफेनें करीत कीं, त्यांची ‘ दूध घ्या--काळ्या म्हशींचें दूध ’ ही ललकारी अद्याप माझ्या स्मरणांत आहे. नजरेनें, आवाजाच्या वजनानें आणि मुद्रेच्या करडेपणानें जो परिणाम होईल तो होईल, नाजुक अभिनयाला किंवा कोणत्याही नाटयविषयक बारकायांना (niceties) जागा नाहीं असा भाऊरावांचा एकदर खाक्या होता. गाणें देखील ते एखाद्या शिपाई गड्यासारखे कवाईतीच्या करडेपणानें म्हणत असत !

ज्यांनीं पुढें स्वतःच्या मालकीची ‘ रमाकांत ’ मंडळी स्थापन केली, ‘ गडकऱ्यांच्या आठवणी’ आणि ‘ नाटयकलेच्या शंभर वर्षांच्या मौजा ’ लिहिल्या, ते पांडोबा क्षीरसागर विनोदाची बाजू सावरून धरित, तर रमाकांत मंडळींतील त्यांचे भागीदार मालक, पांडोबा भोंसले, गद्य स्त्री-भूमिका करीत होते. गोविंदरावांच्या कंपनींत गुस्वरूप मुलांचा भरणा विशेष होता. त्यांत सांवळ्या नांवाचा एक मुलगा, आणि गोविंदा आणि गणू वाटवे आणि अबादास हीं मुलें प्रमुख होतीं अबादासाला तर राम गणेश गडकऱ्यांनीं ‘ गोविंदरावांचें सुदर्शन ’ ही पदवी बहाल केली होती. पुढें ‘ केशव संगीत मंडळी ’चे मालक झालेले रामभाऊ केळकर दुय्यम संगीत स्त्री-भूमिका करीत होते. किर्लोसकर कंपनींत वाढलेले सुप्रसिद्ध तबलजी दादा लाडू शिवराज मंडळींतच होते. दादांसारखी नाटकाची साथ त्या वेळीं ऐकिवांत नव्हती. दादांनीं पुढें यशवंत मंडळींत लक्ष्मीधर-शकारादि विनोदी भूमिका केल्या, कांहीं महिने सौ. हिराबाई बडोदेकरांच्या नाटयसंस्थेचे ते दिग्दर्शक होते, आणि १९२९ नंतर नाटयव्यवसायाचा निरोप घेऊन ते कोल्हापुरला स्थायिक झाले.

कांहीं झालें तरी उत्कृष्ट तबलावादन हा दादांचा धर्म होता, तो त्यांनीं यशवंत मंडळींत गेल्यानंतर सोडला हे चांगलें झालें नाहीं. भोंवतालचें जग कितीही बदलो, कलावंतानें आपल्या कलेला कधीं दूर करूं नये असें मला वाटतें.

शिवराज मंडळीला विशेष लोकप्रियता प्रमुख स्त्री-भूमिका करणाऱ्या शंकरराव सरनाईकांमुळें लाभली. अभिनयाचा संपूर्ण अभाव असूनही त्यांचें गायन श्रोत्यांना अगदीं मंत्रमुग्ध करून टाकायचें. सरनाईक जरी अबदुल करीमखांचे शिष्य असले तरी रंगभूमीवरील गायकीचा कानमंत्र त्यांना गोविंदरावांनींच दिला होता. त्यांचा आवाज बांसरीसारखा अत्यंत मधुर, आणि तितकाच कोता! परंतु गोविंदरावांनीं त्यांना गाण्याची पद्धतच अशी आंखून दिली होती, कीं पद सुरू होतांच टांचणी पडली तरी ऐकूं येईल असें प्रेक्षकांनीं चित्राप्रमाणें तटस्थ बसावें. अत्यंत ठाय लयींत एकेका मधुर स्वरावर थांबत, स्वरांना मधून मधून कंप देत, तानांच्या निरर्थक आणि नीरस भेंडोळ्यांचें उत्पादन न करतां एकाच हृदयस्पर्शी स्वराला लांबवून त्याची, जणूं काय, धनुष्याकृति कमान करून, शंकरराव प्रेक्षकांना मुरेल संगीताच्या नाजुक पाशांनीं बसल्या ठिकाणीं बांधून टाकीत असत! 'चित्रवचने'तील 'नृपतिकन्या कां वाटे अनुरूप कांता' या त्यांच्या भैरवीचे स्वर मागें ठेवूनच शिवराज मंडळी पुढच्या गांवीं प्रयाण करीत असे. चित्रवचनेचें रम्य कथानक, नेटका प्रयोग आणि शंकररावांचें मधुर गायन, यांमुळेंच गंधर्व मंडळीच्या नव्या कोऱ्या 'स्वयंवर' नाटकाचे प्रयोग पुण्याला चालू असतां शेजारच्या नाटकगृहांत शिवराज मंडळी आपलें आसन स्थिर ठेवूं शकली होती. बालगंधर्वांपेक्षां सर्वस्वी निराळ्या जातीचें पण अत्यंत मधुर असें गाणें शंकरराव गात होते, म्हणूनच बालगंधर्वांनीं चित्रवचना नाटक पाहिलें त्या वेळीं देहभान विसरून माना डोलवल्या. त्या प्रकाराची जोडसांनीं आपल्या आत्मचरित्रांत (भूमिका पृ. २०७) कुचेष्टा केली आहे, पण सरनाईकांच्या गाण्याबद्दल प्रशंसापर असा एक शब्द देखील त्यांना तीनशें पानांच्या 'स्थलसीमेत' लिहितां आला नाहीं! शिवराजांच्या सुरेल बांसरीचें कौतुक सुस्वराचे सम्राट अशा बालगंधर्वांनीं केलें नाहीं, तर तें करणार तरी कोण?

जोशाच्या घरीं गोविंदरावांच्या पेटीवादनाची मैफल झाली तेव्हां त्यांनीं 'कृष्ण-मुरारी विनति करत' या चिजेनें सुरुवात करून, नंतर 'उगिच कां कांता,' 'किति सांगूं तुला' आणि 'दे हाता या शरणागता' हीं पदें श्रोत्यांना ऐकविलीं. गोविंदरावांच्या मैफलीची सुरुवात 'कृष्णमुरारीला विनती' करून व्हायची हें अगदीं ठरल्यासारखें असे. रसिकांच्या दरबारांत 'कृष्णमुरारीला' वेदवाक्याची प्रतिष्ठा लाभावी यांत आश्चर्य नाहीं. मधुमधुर स्वरांची लयलूट करीत करीत डौलदार गतीनें समेवर येतांना गोविंदराव अशा रुबाबांत सभोंवार दृष्टि टाकीत, कीं हार्मोनियमवरील निर्विवाद प्रभुत्वाचा आनंद त्यांच्या चेहऱ्यावर प्रकट होत असे. 'हें वाद्य मी माझ्या करांगुलींवर खेळवतों—एकमेकांपासून विलग असणाऱ्या स्वरांत 'आस' निर्माण करून मीं त्यांना एकत्र गुंफिलेंच कीं नाहीं?'—असाच त्या आविर्भावाचा विजयी अभिप्राय असे.

इंग्लिश पद्धतीचा बॅंड गोविंदराव फार उत्तम वाजवितात असा कानमंत्र इंदूरच्या श्रोत्यांना कोणी तरी दिला होता, त्यामुळें शेवटीं बॅंडवादनाचा आग्रह झाला आणि भिडस्त-पणामुळे गोविंदराव त्याला बळी पडले. पेटीची साथ करणारे, कांहीं विनोदी भूमिका करणारे आणि दुय्यम तालिम मास्तर असे किर्लोस्करांतील राजारामबापू कद्रु शिवराज मंडळींत होते. गोविंदरावांच्या मैफलींत स्वर धरून साथ देण्याची कामगिरी राजारामबापूंकडेच असायची. बॅंड वाजवतांना गोविंदरावांना साथीदाराची अधिकच गरज लागत असे, कारण बॅंडवादनासारखें मंगल कृत्य एकट्यानें कसे करायचे? मधुर स्वरांची एकजात निपज करणाऱ्या गोविंदरावांसारख्या कलावंताला बॅंड वाजवायचा आग्रह करावा, यासारखा दुसरा आंबट शोक कोणता असूं शकेल?

ये सिद्रका संसार है— : ७ :

१९१९ च्या मे महिन्यांत मॅट्रिकची परीक्षा आटोपून मी मामांबरोबर त्यांच्या श्वशुर-गृहीं वांद्र्याला गेलों. मामांचे सर्वांत ज्येष्ठ (डॉ. व्ही. रघुनाथ) आणि सर्वात कनिष्ठ (माधव रघुनाथ तेंडुलकर) मेहुणे, दोघेही नाटकांचे षोकी होते. परंतु गंधर्व मंडळीशिवाय नाटक पाहायचें नाहीं असा डॉक्टरसाहेबांचा संकल्प होता, आणि मी मुंबईला गेलों तेव्हां 'एकच प्याल्या'नें मुंबईकरांना दिङ्मूढ करून गंधर्व मंडळी तर पुण्याला गेली होती! माधव गंधर्वांचा अभिमानी असला, तरी इतका असाधारण पक्षपाती नसल्यामुळें मुंबईच्या एल्फिन्स्टन थिएटरांत खेळ करीत असलेल्या राजापुरकर नाटक मंडळींकडे, आणि समोरच्या बॉंबे थिएटरांतील ललितकलादर्श मंडळीकडे आमचे साहजिकच लक्ष वळले. परंतु केशवरावांचे नाटक पाहायचे तर 'राक्षसी महत्त्वा-कांक्षा'च पाहिले पाहिजे असा ठाम निर्णय माधवनें घेतल्यामुळे आम्ही प्रथम राजापुर-करांचे तुकाराम आणि त्याच्या पाठोपाठ केळकरांच्या 'भानुदास' नाटकाचा अगदीं पहिला प्रयोग पाहिला. भानुदास नाटकांत शुक्लांचें काम अगदीं साधारण झाले, कारण तुकारामाच्या तुलनेत भानुदास नाटकच मुळीं सामान्य होते. उन्हाळ्याची सुटी संपण्यापूर्वी केशवरावांचे राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटक लागले, परंतु ऐन वेळीं केशवराव टायफॉइडनें आजारी पडल्यामुळे, वालावलकर (चारुदत्त) आणि पेंढारकर (वसंतसेना) या जोडीच्या मृच्छकटिक नाटकावर तहान भागवून मी इंदूरला परत गेलों.

'अमक्याचे नाटक पाहिलें नाहीं तर समाजांत आपण अनद्यावत ठरूं,' (out of date) असे एखाद्या नटाबद्दलचे वेड (craze) बहुजनसमाजांत निर्माण होणें ही त्याच्या यशाची पराकाष्ठा समजली पाहिजे. असें वेड रसिक समाजाला बालगंधर्वांनीं लावले होते, आणि २०–२–१९१९ रोजीं निघालेल्या एकच प्याला नाटकानें ते परमावधीला पोहोचविले होते. नुसत्या शृंगारिक आणि लाडक्या भूमिका बालगंधर्वांनीं कराव्यात असें समजणाऱ्या प्रेक्षकांना, फाटके लुगडें नेसून दळणकांडण करणाऱ्या

गडकऱ्यांच्या 'दिव्य तपस्विनी सिंधूनें' दिङ्मूढ केलें होतें! एकच प्याल्याइतकें परिणामकारक नाटक मराठी रंगभूमीवर झालें नाहीं. इतर नाटकांत प्रेक्षकांची आर्जवें करून त्यांना खूष करण्याचा प्रयत्न केलेला असे, तर एकच प्याल्यांत दारूच्या व्यसनाच्या भयानक परिणामांची, पुरुषार्थहीन पुरुषसमाजाच्या अगतिकतेची, आणि स्त्रियांच्या निष्ठेचा फायदा घेऊन त्यांच्या माथीं मारलेल्या गुलामगिरीची जळजळीत जाणीव समाजाचा मुलाहिजा न बाळगतां गडकऱ्यांनीं निर्माण केली होती.

नाटकाच्या चिरचिंतनामुळे माधवला एके दिवशीं एकदम नाटक लिहिण्याची स्फूर्ति झाली, आणि तिन्याशीं मी अंशतः सहभागी झालों. त्या जोड स्फूर्तींचा गुण कमी होऊं नये म्हणून आम्हीं दोघांनीं मिळून एक नाटक लिहायला सुरुवात केली. माधव वीररसात्मक आणि सर्वस्वी राजकीय नाटकांचा भोक्ता होता. 'कीचकवधा'नें कदाचित लोकक्षोभाचें चित्र दाखविलें असेल, तर हिंदी पारतंत्र्यावर शेवटचा निर्णायक प्रहार करील असें भयंकर नाटक लिहायचा आम्ही संकल्प केला होता. त्या संकल्पापासून आम्हांला परावृत्त करणारी शक्ति अस्तित्वांत नाहीं असा आमचा आत्मविश्वास होता. इतक्यांत पुण्याला फेरी मारून कुळकर्णी मास्तर अचानक वांद्र्याला आले!

पुण्याच्या सफरींत मास्तरांनीं एकच प्याला नाटक पाहिल्यामुळें त्यांच्या प्रवासवर्णनांत बालगंधर्वांचें काम, बोडसांचें काम, कृष्णा मास्तरांचें गाणें, आणि देवधरांची तळीरामाची भूमिका यांखेरीज दुसऱ्या विषयांना शिरकाव मिळणें अशक्य झालें होतें. त्यांनीं आणलेलें एकच प्याला नाटकाचें पुस्तक मीं वाचलें त्या वेळीं गडकऱ्यांच्या प्रतिभेमुळें मी अक्षरशः दिपून गेलो. नाटक वाचतांना मी तें प्रत्यक्ष पाहतों आहें असें वाटावें असा जिवंतपणा प्रत्येक पानांत माझ्या अनुभवाला आला. त्या दिव्य नाटकाच्या वाचनाच्या प्रभावामुळें कांहीं दिवसांपूर्वी वज्राप्रमाणें समर्थ वाटणाऱ्या आमच्या हस्तलिखिताचीं पानें आम्हांला पाल्यापाचोळ्यासारखीं वाटूं लागलीं, आणि मी इंदूरला परत जाण्यापूर्वी आमचें नाटक कोणत्या रद्दींत केव्हां गडप झालें तें माझ्या किंवा माधवच्याही लक्षांत आलें नाहीं!

मी मुंबईला गेलों तेव्हां शिवराज मंडळीला इंदूरचा राजाश्रय मिळणार अशी बोलवा होती. परंतु त्यानंतर शंकरराव सरनाईकांनीं कंपनी सोडली आणि सवाई तुकोजीराव होळकरांनींदेखील स्वतःची 'यशवंत संगीत मंडळी' स्थापन करण्याचें ठरविलें. या नव्या नाट्यसंस्थेची अर्थात्‌च शंकरराव सरनाईकांवर सर्व भिस्त होती. शंकरराव सरनाईक शिवराज मंडळींतून बाहेर पडले म्हणून यशवंत मंडळीच्या स्थापनेच्या कल्पनेला मूर्तस्वरूप आलें, आणि यशवंत मंडळी स्थापन होणार म्हणून शंकररावांनीं शिवराज मंडळी सोडली—या दोन्ही गोष्टी खऱ्या होत्या.

इंदूर दरबारचें तें आव्हान गोविंदरावांनीं मोठ्या हिंमतीनें आणि अटीतटीनें स्वीकारलें. इंदूरचा धनिकवर्ग षोकीन असला तरी तो हिंदी बोली बोलणाऱ्यांचा आहे, हें ओळखून

त्यांनीं 'सिद्धसंसार' नांवाचे एक हिंदी नाटक बसविलें. लोकप्रिय गुर्जर नाटककार मणिशंकर त्रिवेदींनीं तें नाटक लिहिलें होतें. सिद्धसंसार नाटकाच्या कथानकावर पुढें प्रभात फिल्म कंपनीनें 'मायामच्छींद्र' नांवाचा बोलपट (१९३३) काढला–तो फार लोकप्रिय झाला तरी सिद्धसंसारची रंगत मात्र त्या बोलपटापेक्षां निःसंशय और होती.

मी मुंबईहून परतलों त्या वेळीं सिद्धसंसाराशिवाय दुसरा विषय बोलला जात नव्हता. नुकत्याच बंद पडलेल्या 'आर्यावर्त नाटक' मंडळींतील मोहन पालेकर नांवाचा मुलगा सरनाईकांऐवजीं शिवराज मंडळींत मुख्य स्त्री-भूमिका करूं लागला होता. त्याचें गायन अगदीं सामान्य असलें, तरी नीटनेटक्या अभिनयामुळे तो सिद्धसंसारांतली मनोरमेची भूमिका ठीकठाक करायचा. सिद्धसंसाराची रचना, त्यांतील भावनाविलास आणि उत्कर्ष-प्रसंग पुष्कळसे गडकरी थाटाचे असून, प्रासयुक्त भाषणामुळे संवादांना मोहकपणा प्राप्त झाला होता. शंखनादाची मुख्य विनोदी भूमिका 'तुकारामां'तील तुंबाजीच्या जातीची असून, 'इस बातमें कुछ दम नहीं' हें त्याच्या तोंडचें पालुपद इतर हिंदी नाटकांतील 'अपरिहार्य पालुपदांच्या' तुलनेत फार अर्थपूर्ण आणि समयोचित होतें. नारायणराव देसाई नांवाचे नट ती भूमिका अतिशय उत्तम करीत. शिवराज मंडळींतील देखण्या आणि मधुर आवाजाच्या मुलांनीं म्हटलेल्या गज्जल-कवाल्या सर्वतोमुखीं झाल्या होत्या. मणिशंकरजींची पद्यरचना देखील इतकी चांगली झाली होती, कीं गोविंदरावांच्या साहाय्यानें त्यांनीं पदें केलीं असली पाहिजेत असें मला वाटतें. परंतु सिद्धसंसाराला जी असामान्य लोकप्रियता मिळाली, तिचें फार मोठें श्रेय भाऊराव जाधवांच्या गोरखनाथाच्या भूमिकेला दिलें पाहिजे. खदिरांगारासारखे लाल डोळे करून ते गोरखनाथाची भूमिका इतकी सुंदर करीत, कीं आपल्यासमोर प्रतिदुर्वास अवतरला आहे असें प्रेक्षकांना वाटावें !

सिद्धसंसार नाटकाचे ओळीनें साठ सत्तर प्रयोग एकीकडे चालू असतां यशवंत मंडळीची स्थापना राजशाही वैभवांत चालू होती. दरबारी व्यवस्था, भरपूर पगार आणि पेन्शन मिळण्याची शक्यता अशा प्रलोभनांमुळे भाऊराव जाधवांनींदेखील अखेर शिवराज मंडळी सोडली, तरी सिद्धसंसाराच्या द्रव्यार्जनशक्तींत एकदम खंड पडला नाहीं. गोरखाची भूमिका स्वतः गोविंदराव करूं लागले आणि मत्स्येंद्रनाथाची भूमिका ऐहिमतखां नांवाचे एक मुसलमान गायक करीत होते.

सिद्धसंसारानंतर गोविंदरावांनीं यशवंत नारायण (ऊर्फ अप्पासाहेब) टिपणीसांचें चंद्रग्रहण नाटक संगीताची जोड देऊन रंगभूमीवर आणलें. चंद्रग्रहण नाटक म्हणजे टिपणीसांच्या आर्यावर्त मंडळीचा एक 'हुकुमी एक्का' होता. सिद्धसंसार-सारख्या हिंदी नाटकाची किमया तात्पुरती आपल्या उपयोगी पडली, तरी आपला मूळ धर्म मराठी आहे हें गोविंदराव विसरले नसावेत ! 'शिवाजीचें नाटक' म्हणून रंगभूमीवर आलेल्या सर्व नाटकांत शिवाजी महाराजांची प्रतिष्ठा कायम राखणारें चंद्र-

ग्रहण हें एकच नाटक आहे असें माझें मत आहे. ती कायम राहावी म्हणूनच गोविंदरावांनीं शिवाजीला गाऊं दिलें नसावें! चंद्रग्रहणानंतर शिवाजी अगदीं नाटकी बनून गाऊं लागला आणि शृंगारही करूं लागला! चंद्रग्रहणांतील शिवाजीच्या मोजक्या, नेटक्या आणि प्रसंगपूर्ण प्रवेशांमुळें नाट्यमंदिरांतील वातावरण सश्रद्ध आणि गंभीर होत असे. त्यानंतर शिवाजी रंगभूमीवर सरसहा दिसूं लागल्यावर त्याचें महत्त्व शिल्लक उरलें नाहीं. आर्यावर्त मंडळींत शिवाजीची भूमिका स्वतः अप्पासाहेब टिपणीस करीत असत. 'भाऊबंदकीं'त राघोबादादा आणि 'कीचकवधां'त धर्मराज वगैरे भूमिका करून अप्पांनीं फार नांवलौकिक मिळविला होता, परंतु मला त्यांची एकही भूमिका पाहायला मिळाली नाहीं. अप्पांचा आणि माझा पुढें पुष्कळ परिचय झाला. त्यांची वृत्ति सालस आणि सहानुभूतिपर होती असा माझा स्वतःचा अनुभव आहे. रंगभूमीवर रंग कसा भरायचा त्याचे ठोकताळे त्यांना माहित होते, आणि म्हणूनच त्यांचीं नाटकें प्रयोगदृष्ट्या यशस्वी झालीं. अप्पांच्या इतकेच उंच, भरदार आवाजाचे, आणि अप्पांची तालीम मिळालेले गणपतराव इंदूरकर नांवाचे नट शिवराजांच्या चंद्रग्रहणांत शिवाजीची भूमिका करीत असत, ती आम्हाला फार परिणामकारक वाटली.

चंद्रग्रहणानें अपेक्षित पैसा न दिल्याकारणानें गोविंदरावांनीं पुनः 'देशदीपक' नावाचें एक हिंदी नाटक बसविलें. सिद्धसंसाराच्या सिद्ध लोकप्रियतेमुळें देशदीपकचीं तिकिटें सुरुवातीला पंधरापंधरा दिवस अगोदर बंद होऊं लागलीं. परंतु देशदीपकचा प्रकाश फार दिवस टिकला नाहीं, आणि त्यानंतर बसविलेलें 'गोरक्षण' नावाचें हिंदी नाटक शिवराज मंडळीचें रक्षण करूं शकलें नाहीं. त्यामुळें अखेर १९२१ सालीं शिवराज मंडळी केव्हां तरी आणि कुठें तरी बंद पडली, ती कायमचीच!

एकच प्याल्याच्या हकीकती ऐकून आणि सिद्धसंसार नाटक पाहून यशस्वी नाटककार हजारो प्रेक्षकांच्या मनावर कसें प्रभुत्व गाजवितो त्याचा प्रत्यय आल्यामुळें, नाटककार व्हायचा मीं निश्चय केला!

: ३ :

सर्वच 'सवाई !' : ८ :

नाटक मंडळ्यांना जे राजाश्रय मिळाले, त्यांत सयाजीराव गायकवाडांनीं गंधर्व मंडळीला दिलेल्या आश्रयाला प्रमुख स्थान द्यावें लागेल. त्या आश्रयानें देणाऱ्याचा आणि घेणाऱ्याचा—दोघांचाही गौरव झाला. दरबारकडून आमंत्रण आलें म्हणजे कंपनीनें बडोद्याला जावें, एक नवा आणि चार निवडक जुने खेळ करावेत, आणि पांच हजार रुपये घ्यावे असा त्या आश्रयाचा प्रकार होता. एकच प्याल्यावर बेहद्द खूष होऊन सयाजीरावांनीं एक हजार रुपये, आणि प्रतापसिंहांच्या लग्नाच्या वेळीं पांच हजार रुपये जास्त दिले. ज्या वर्षी आमंत्रण नाहीं त्या वर्षी आश्रय नाहीं, असा हिशेबी कारभार होता ! लोकाश्रयाच्या उघड्या बाजारांत प्रत्येक खेळाला सरासरी हजार रुपये घेणाऱ्या गंधर्व मंडळीला पांच खेळांसाठीं पांच हजार रुपये द्यावेत, यांत राजाश्रयाची मातब्बरी ती काय ? परंतु किर्लोस्कर मंडळींतून फुटून निघालेल्या बालगंधर्व-बोडस-टेंब्यांना, 'महाराष्ट्राच्या आद्य नाट्यसंस्थेशीं बेमान झालेले नट ' अशा दूषणाची झळ लागू नये म्हणून कोणाचें तरी सुप्रतिष्ठित छत्र हवें होतें, तें मात्र सयाजीरावांकडून खचित मिळालें.

ग्वाल्हेरला किर्लोस्कर मंडळी गेली त्या वेळीं माधवराव शिंद्यांनीं अहोरात्र नाटकें पाहिलीं, इतकेंच नव्हे, तर अधिकारी आणि जहागीरदारांच्या मेळाव्यांत एक नाटक करून त्यांत महाराजांनीं स्वतः भूमिका केली असें गणपतराव (माझी भूमिका) लिहितात. इंदूरचे सवाई तुकोजीराव नाटकें क्वचित् पाहात. गडकऱ्यांच्या नाटकांनीं मोहिनी घातल्यामुळें त्यांनीं बलवंत मंडळीकडून अपुऱ्या 'राजसंन्यासा'चा प्रयोग मुद्दाम बसवून घेतला. संभाजीमहाराजांच्या चरित्राचा शेवटचा अंक पाहून त्यांचें भावनावश मन इतकें व्याकुल झालें कीं, त्यानंतर भावबंधन नाटकांतील 'एखादा कामण्णाचा प्रवेश ' करण्याचा त्यांनीं हुकूम सोडला ! याच्या उलट, त्यांच्या आश्रयाप्रमाणें सयाजीरावांचें नाट्यरससेवनही हिशेबी आणि कडक शिस्तीचें होतें. विनोदामुळें हसू आलें किंवा एखाद्या पदाला वन्समोअर द्यावासा वाटला, तरी भोंवतालच्या आमंत्रित प्रेक्षकांनीं आवाज काढण्याची सोय नव्हती ! महाराजांनीं किंवा महाराणीसाहेबांनीं विजेची घंटा वाजविली म्हणजे तो वन्समोअर समजून नटानें तेंच पद पुनः म्हणावें, असा संकेत ठरलेला असे.

सवाई तुकोजीरावांनीं यशवंत मंडळीला दिलेला आश्रय खरोखरच सवाई पद्धतीचा होता. नाटक कंपनीची पहिली मुतळी खरेदी करण्यापासून तों सर्वांगपरिपूर्ण नाटक कंपनी उभी करण्यापर्यंतचा सर्व खर्च सढळ हातानें करतांना जवळजवळ पन्नास हजार रुपये खर्च झाले. पुण्यप्रभाव नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या दिवशीं वृंदावन–भूपालांचे रेशमी सदरे तयार झाले नाहींत असें समजतांच स्वतःचे एक डझन सदरे महाराजांनीं रंगपटांत पाठवून दिले. आपल्या नाट्यसंस्थेचा लौकिक मुंबईंत दुमदुमला पाहिजे या कल्पनेनें कंपनीला मुंबईला पाठविलें, त्या वेळीं दोन महिन्यांच्या खर्चाच्या रक्कमेचा चेक खिशांत घेऊनच व्यवस्थापकांनीं मुंबईंत पाऊल ठेवलें. संस्था चांगली चालली तर नटांना पेन्शन देण्याचेही अश्वासन दिलें होतें. आवाज गेला, 'दत्ताजीचें ठाणें उठलें' आणि चेहऱ्यावर पडलेल्या सुरकुत्यांत सर्व नाट्यगुण लुप्त झाले म्हणजे नटाची अवस्था वृद्धपणीं खरोखरच केविलवाणी होते. आठवड्यांतून तीनदां हजारों प्रेक्षकांसमोर ' नाचण्याची ' सवय लागलेल्या नटाला सेवानिवृत्तीनंतरचा अज्ञातवास मानसिक दृष्ट्या देखील तापदायक होतो. सबब, सवाई तुकोजीरावांनीं आश्वासिलेली पेन्शनची सोय नटाचें म्हातारपण निदान सुसह्य तरी करू शकली असती.

यशवंत मंडळीची जमवाजमव चालू असतां बालगंधर्व आणि गणपतराव बोडस यांचें आपसांत पटेनासे झाल्यामुळे, गणपतरावांची शिकार साधण्याच्या हेतूनें इंदूर दरबारनें त्यांना मानाचें आमंत्रण दिलें आणि नोव्हेंबर १९१९ मध्ये गणपतराव इंदूरची एक सफर करून गेले. यशवंत मंडळीच्या पहिल्या पुण्यप्रभाव नाटकाचा भपका पुष्कळ होता, पण अपेक्षेप्रमाणें प्रयोग रंगला नाहीं. वृंदावनाच्या आणि गोरखनाथाच्या स्वभावचित्रणांत कोणतेंच साम्य नसल्याकारणानें भाऊराव जाधवांची भूमिका यथातथाच झाली. वसुंधरेच्या पदांत गायकीला प्राधान्य नसल्याकारणानें अशुद्ध शब्दोच्चारांनीं गजबजलेल्या सरनाईकांच्या अभिनयशून्य भूमिकेचा तरी कसा प्रकाश पडावा ? विसूभाऊ भडकमकर (भूपाल), मास्तर सदाशिव (किंकिणी), पांडोबा क्षीरसागर (नूपुर) इत्यादि भूमिका ठाकठीक होत होत्या. पुण्यप्रभावानंतर सिद्धसंसारकारांचें 'अहिल्योद्धार' नाटक बसलें, पण तेंही या नव्या संस्थेचा उद्धार करू शकलें नाहीं. अशा सुमारास, दरमहा तीनशें रुपये पगारावर, पण ' महाराजांबरोबर विलायतेला जातां येईल ' या अपेक्षेनें (भूमिका पृ. २९२), गंधर्व मंडळीच्या मालकींतून बाहेर पडलेले गणपतराव बोडस १३–१–१९२० रोजीं यशवंत मंडळींत दाखल झाले !

सुरुवातीला शिक्षक आणि व्यवस्थापक या नात्यानें कंपनींत राहिलेल्या गणपतरावांनीं अखेर रंगभूमीवर प्रवेश केला. प्रथम संशयकल्लोळ, आणि नंतर सौभद्र, मानापमान आणि मृच्छकटिक नाटकांत त्यांची हजेरी लागूं लागली. त्यांनीं निरलसपणें मेहनत करून या नाटकांचे प्रयोग उत्तम बसविले होते यांत संशय नाहीं. मराठी रंगभूमीनें १९१४ नंतर दुसरा कोणताच फाल्गुनराव मान्य केला नाहीं इतकें गणपतरावांचें फाल्गुनरावाचें काम प्रभावी होत असे. त्यांची फाल्गुनरावाची भूमिका मीं प्रथम १९२०

सालीं पाहिला आणि शेवटीं मे १९४४ मध्यें पाहिली, परंतु तिच्या सौष्ठवांत यत्किंचितही उणेपणा निर्माण झालेला मला दिसून आला नाहीं.

गणपतरावांखेरीज बाकीचे नट जवळ जवळ दोन वर्षे इंदूरच्या राजमार्गांतून हिंडतांना दिसल्यामुळे त्यांच्याबद्दलचें आकर्षण आणि कुतूहल इंदूरकरांच्या मनांतून नाहींसें झाले होतें. १९२० च्या मे महिन्यांत कंपनी मुंबईला गेल्यावर सुरुवातीला तिचा बोलबाला चांगला झाला, परंतु त्यानंतर गडकऱ्यांचें नवें 'भावबंधन' नाटक घेऊन बलवंत मंडळीनें मुंबईवर स्वारी करतांच यशवंत मंडळीच्या धंद्याचा डोलारा समूळ कोसळून पडला ! भावबंधनाच्या प्रहारांनीं व्याकुळ होऊन यशवंत मंडळीनें प्रथम जळगांवला आणि नंतर नागपूरला पळ काढला. नागपूरला तळ पडल्यानंतर वरेरकरांच्या 'नरकेसरी' नाटकाचें संगीत रूपांतर आणि 'लयाचा लय' असें नामांतर करून गणपतरावांनीं तें रंगभूमीवर आणलें. कॉंग्रेसचें अधिवेशन नागपूरला भरल्याकारणानें शेवटीं शेवटीं सर्वच खेळांना उत्तम उत्पन्न झालें. परंतु दरम्यानच्या पलायनाच्या मोसमांत गणपतरावांचें (कंपनींतील) वजन कमी होऊन त्यांच्या कडक शिस्तीविरुद्ध बंड उभारलें गेलें, नटानटांत बेदिली माजली. आणि ते प्रकार अखेर असह्य होऊन, एकही नवें नाटक न बसवितां ७-१-१९२१ रोजीं त्यांनीं यशवंत मंडळीला नमस्कार ठोकला !

आपण ज्या हौसेनें नाट्यसंस्था काढली तिचें चीज झालें नाहीं हें पाहून तुकोजीरावांनींही तदनंतर आपला उदार हात मागें घेतला ! यशवंत मंडळींतील नट जर चांगले वागले असते तर तुकोजीरावांनीं त्यांचें शतशः कल्याण केलें असतें. एखाद्या नर्तकीच्या नाचावर खूष होतांच पन्नास हजार रुपये तिच्यावरून उधळून टाकावेत, तर ह. भ. प. पांगारकरांच्या पुस्तकाच्या प्रकाशनासाठीं पंचवीस हजार रुपये द्यावे, असा हाताला हाड नसलेला तुकोजीरावांसारखा उदार संस्थानिक हल्लीच्या काळांत क्वचितच झाला असेल. परंतु अलपाकाचे लांब कोट, रेशमी शर्ट, पंपशू आणि टोलेजंग फरकॅपस् घालून गावांत हिंडावें, सुग्रास भोजनें झोडावींत, कर्तबगार अधिकारीवर्गाच्या मांडीला मांडी लावून बसावें, आणि दरबारच्या तैनातींतील पंचकल्याणी घोड्यावर स्वार होऊन सहल करावी, अशा ख्यालीखुशालींतच गणपतरावांखेरीज बहुतेक महाभाग दंग होते.. गणपतरावांसारख्या अनुभवी आणि कर्तबगार नेत्याचा उपयोग करून घेणें तर दूरच राहिलें, पण त्यांच्या कडक शिस्तीचा प्रथम तिटकारा करून, नंतर त्यांच्याबद्दल द्वेषभाव धरून, शेवटीं त्यांच्यावर मारेकरी घालण्याचा कांहीं नटवर्यांनीं 'मनसुबा' करावा हा इतिहास अत्यंत लाजिरवाणा आहे. लोकाश्रय नसला म्हणजे कलाविकासासाठीं धाडस करायला जवळ पैसा नाहीं म्हणून रडगाणें गावें, आणि सुखाचा राजाश्रय होता म्हणून कलेकडे दुर्लक्ष झालें असेंही ओरडावें यांत स्वारस्य तें काय ? कला लोकाश्रयावर अवलंबून राहिली म्हणजे तिला क्वचित खालच्या पातळीच्या लोकाभिरुचीचें रंजन करीत राहावें लागतें हे प्रोफेसर फडक्यांचें विधान मला पटतें आणि म्हणूनच, तुकोजीरावांच्या राजाश्रयाखालीं कलेच्या कुतुबमिनाराची महत्त्वाकांक्षा देखील सफल करून घेतां आली असती असें मी म्हणतों.



कै. गोविंद बल्लाळ देवल

सबब झाल्याप्रकासबद्दल तुकोजीरावांच्या दिलदार दातृत्वाऐवजीं नटांच्या नामुष्कीलाच दोष दिला पाहिजे. तुकोजीराव सवाई, त्यांनीं दिलेला आश्रयही सवाई, पण त्यांना नाटकवालेदेखील सवाईच भेटल्यामुळें यशवंत मंडळीचा सुरुवातीला असा खेळ-खंडोबा झाला !

त्या अपयशाचा अवश्य तितका वांटा गणपतरावांनीं देखील उचलला पाहिजे. गोविंद-रावांनीं चित्रवंचना आणि कृष्णकांचन हीं दोन नाटकें बसविलीं, सरनाईकांसारख्या एका अविदित नटाला नांवारूपाला आणला, आणि गंधर्व मंडळीच्या स्वयंवरासमोर छातीठोकपणें उभें राहून पुण्याचा मुक्काम साजरा केला. मग नामवंत झालेले सरनाईक, आणि भाऊराव–भडकमकरांसारखे नट असलेली यशवंत मंडळी गणपतरावांना यशस्वी कां करतां आली नाहीं ? वरेरकरांचें ' लढाईनंतर ' आणि 'विचित्रलीला'कारांचें ' मायेचा पूत ' हीं नाटकें मिळणें शक्य असूनही एका वर्षाच्या कारकीर्दीत एक तरी सर्वस्वी नवें नाटक कां बसविले नाहीं ? कंपनींतील बेदिली नवें नाटक बसवायच्या आड येत होती असें म्हणावें, तर 'लयाच्या लया'ची सिद्धता त्या बेदिलींतच झाली होती ! एखाद्या कंपनीचा मुक्काम मुंबईला चालू असतां तिला दुसऱ्या कंपनीच्या प्रभावी नाटकाचा तडाखा बसावा, असे प्रकार नाट्यव्यवसायांत नेहमीं झाले आहेत. मग भावबंधनाच्या प्रहारामुळें, 'अंगावरचे घ्या–पेटींतले घ्या' अशा लक्ष्मीधरी थाटांत गलितधैर्य होण्याचें काय कारण होतें ? वास्तविक नव्या नाटकाची तयारी न करतां मुंबईचा मुक्काम घेतला हींच पहिली आत्मघातकी चूक झाली. ' नवें नाटक नसलें तरी चालेल, पण मुंबईला चला '–असा हुकुम जरी इंदूरदरबारनें सोडला असला, तरी तो गणपतरावांनीं न मानणें त्यांच्या अनुभवाला शोभून दिसलें असतें. पण तसें केलें तर–' विलायतची सफर चुकेल '–म्हणून तो शिरसावंद्य मानला कीं काय ? नटमंडळींत परस्पर हेवेदावे बळावतात ते द्रव्यलोभामुळें नव्हे. नाटक धंदा हा लौकिकाची लज्जत चाखणाऱ्यांचा धंदा आहे, हें एकच कारण त्यांना जन्म देत असतें. लौकिकाचा संबंध नसतो तेथें अनेक अधिकारी, शेंकडों कारकून किंवा सहस्र कामकरी एका छप्पराखालीं मुकाट्यानें आपलें आयुष्य कठीत असतात. लौकिकाच्या लज्जतीमुळें आणि खुशालचेंडू जीवनाच्या हव्यासामुळें हेव्यादाव्यांच्या आहारीं जाणारे नट एकट्या यशवंत मंडळींतच होते, किंवा त्यांना इंदूरदरबारचा पाठिंबा होता, असें मुळींच नाहीं. मग तशा नटांमुळें यशवंत मंडळीचें तारूं आपल्याला हांकलतां आलें नाहीं असा आक्रोश गणपतरावांनीं कां करावा ? कडक शिस्तीच्या व्यवस्थापकाबद्दलच्या अप्रीतीनें, त्याच्यावर मारेकरी घालण्यापर्यंत कां मजल गांठावी ?

खरें सांगायचें म्हणजे ' नवें नाटक नाहीं ' ही परिस्थिति यशवंत मंडळीला मारक ठरली ! ' जूना मां जूना ' मालावर आपण मुंबईला मुक्काम नेला आहे (भूमिका, पृ. २९७) याची जाणीव ठेवून, आणि बलवंत मंडळी गडकऱ्यांचें भावबंधन घेऊन आल्यावर आपल्याला आडवारीं प्रयोग करावे लागणार आहेत, म्हणून कांहींशा

ऐटीनें आणि थोड्या हिमतीनें त्यांनीं यशवंत कंपनीचा मुक्काम पुण्यासारख्या प्रमुख आणि रसिकगांवीं कां हालविला नाहीं ? तसें न करतां केलें काय ?–तर प्रथम मुंबईला पराजय पत्करला आणि नंतर जळगांवसारख्या रूक्ष गांवीं पलायन केलें. बलवत मंडळीशीं मुकाबला देतांना भावबंधनाचें सामर्थ्य आणि स्वतःची असमर्थता गणपतरावांना अजमावितां आली नाहीं !

राजाश्रयाखालील नाट्यसंस्था देखील टिकविण्याजोगें स्वयंभू सामर्थ्य गणपतरावांत नव्हतें, म्हणूनच त्यांची कडक शिस्त यशवंत मंडळींतील कांहीं बेफाट नटांना असह्य झाली. गणपतरावांच्या विनोदी भूमिका एखाद्या नाट्यसंस्थेला नटवूं शकत होत्या आणि त्यांचें सुशिक्षण नाट्यप्रयोगाला नेटकें स्वरूप प्राप्त करून देत होते. गंधर्व मंडळीच्या मालकींतून गणपतराव बाहेर पडले त्या वेळीं त्यांच्याभोंवतीं असामान्यतेचें जें वलय होते, तसें ते पुनः कधींच दृष्टीस पडलें नाहीं. असें असूनही गणपतरावांना यशवंत मंडळींतील नटांना सांभाळतां आलें नाहीं, आणि सवाई तुकोजीरावांनीं नाट्यकलेसाठीं केलेला एक महान् प्रयत्न यशस्वी करून दाखवितां आला नाहीं. केशवराव भोंसल्यांच्या मृत्यूनंतर पोरक्या झालेल्या ललितकलादर्श मंडळीला पेंढारकरांनीं तेरा वर्षांचें मानाचे जीवित दिलें, पण गणपतराव राजाश्रयाखालील यशवंत मंडळी चालवूं शकले नाहींत. बालगंधर्व आहे तोंपर्यंत कुणाची पर्वा करण्याचे कारण नाहीं, या एकाच कारणामुळे गणपतरावांची शिस्त गंधर्व कंपनींत खपली. परंतु यशवंत मंडळींत ते अनेकांच्या सहकार्यावर अवलंबून होते, म्हणूनच सहकारी नटांनीं त्यांजविरुद्ध तसलें 'भपक बंड' पुकारिलें. गणपतरावांनीं कष्ट केले खरे, पण ते सर्व बालगंधर्वांनीं अंथरलेल्या मखमलीच्या गालिच्या-वर ! नाट्यव्यवसायाचा धकाधकीचा मामला त्यांच्या सुखवस्तु वृत्तीला कधींच झेपला नाहीं !

७–१–२१ रोजीं यशवंत मंडळीचीं सूत्रें ज्या वेळीं शंकरराव सरनाईकांच्या हातीं आलीं, त्या वेळीं त्यांच्याभोंवतीं खरोखरच अंधार होता ! परंतु मोठ्या हिमतीनें धंदा करून राजाश्रयाला मुकलेली यशवंत मंडळी त्यांनीं जिवंत ठेवली. अखेर, यशवंत मंडळीच्याच रंगभूमीवर १९२४ सालच्या जानेवारींत, मुंबई मुक्कामीं खेळागणिक अडीचशें रुपये घेऊन फाल्गुनरावाची भूमिका गणपतरावांनीं केली, त्या वेळीं त्यांना १९२० साल आठवलें असेल काय ?

'ॲक्शन' म्हणजे काय ? : ९ :

यशवंत मंडळीची आणि माझ्या नाट्यलेखनाची सुरुवात जवळ जवळ बरोबरच झाली, आणि सारखीच अयशस्वी झाली !

१९२० सालपर्यंत मीं पांचदहा नाटकें पाहिलीं होतीं आणि तितकीच वाचलीं होतीं, ह्यच माझा नाट्यलेखनासंबंधींचा अनुभव होता. एक कथानक तयार करायचें, त्यांत

थोडी चमत्कृति ठेवायची, कथानकाचे भाग पाडून त्यांना अंक म्हणायचें, कांहीं उदात्त आणि कांहीं विनोदी स्वभावचित्रें कल्पून त्यांना अनुक्रमें धीरोदात्त आणि कोटीबाज सभाषणांत गुंतवायचें, थोडें प्रेम, थोडें काव्य आणि किंचित् देशभक्ति त्यांत दाखवायची, आणि संगीत नाटक लिहितांना पदांसाठीं कोऱ्या जागा सोडायच्या म्हणजे झालें नाटक, इतकेंच माझें ज्ञान होतें ! मोठ्या प्रवेशाची सिद्धता होण्यासाठीं 'कव्हर' टाकण्याची कसरत करावी लागते हें मला समजलें होतें, आणि त्याच्या पलीकडे रंगभूमीचें तंत्र म्हणून कांहीं असेल याची मला कल्पनाच नव्हती. नाटककाराचें नांव सर्वतोमुखीं होतें, वर्तमानपत्रांत झळकतें, नाटककारानें लिहिलेलीं वाक्यें नामवत नट गांवोगांवच्या प्रेक्षकां-समोर पाठ म्हणतात आणि टाळ्या वाजवून प्रेक्षक त्यांचें कौतुक करतात, या आनंदाला भूतलावर तोड नाहीं असें वाटून मीं नाटक लिहायचा बेत निश्चित केला होता ! नामवंत कलावतांनीं नाटककाराचीं वाक्यें पाठ म्हणावीं, त्यायोगें प्रेक्षकांसमोर जीविताचें जिवंत चित्र उभें करावें, एखाद्या उत्कृष्ट कल्पनेचें एकाच वेळीं हजारों प्रेक्षकांनीं स्वागत करावें, हें ललितवाङ्मयांतील नाटकाचें माहात्म्य केवळ अद्वितीयच समजलें पाहिजे. ज्या नटांच्या गुणांचें सारी दुनिया कौतुक करते, त्यांनीं नाटककाराने लिहिलेलीं वाक्यें पाठ म्हणून दाखवावीं ही जी नाटककाराची थोरवी, ती मला एखाद्या सम्राटाच्या वैभवापेक्षांही अधिक विलोभनीय वाटत होती. यशस्वी नाटककाराच्या वाक्यांना लाभणारें असलें 'खुषीचें महत्त्व' एकाही सम्राटाच्या 'सत्तीच्या घोषणांना' कधीं तरी मिळालें आहे काय ? अलेक्झांडर किंवा सीझरसारख्या जगज्जेत्यांच्या घोषणा धुळीला मिळाल्या, पण शेक्स्पीयरनें लिहिलेलीं वाक्यें मात्र अमर राहिलीं आहेत !

इंदूरला भूगर्भशास्त्रज्ञाच्या हुद्दयावर असलेले सत्यबोधराव हुदलीकर यशवंत मंडळीच्या डायरेक्टर बोर्डावर असून नाटकांचे ज्ञाते होते. त्यांचे भाचे नरहर गणेश ऊर्फ बन्याबापू कमतनूरकर त्या वेळीं फर्ग्युसन कॉलेजमध्यें इंटरच्या वर्गात शिकत होते. गडकऱ्यांचे शिष्य म्हणून आम्ही त्यांना ओळखीत असूं. कॉलेजला सुट्टी झाली म्हणजे ते बहुधा इंदूरला येत असत. यशवंत मंडळीच्या पुण्यप्रभावांत भाऊरावांनीं वृंदावनाची भूमिका केली, तेव्हां बन्याबापूंनीं वृंदावनासाठीं दोन पदें तयार केलीं होतीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांत त्यांचीं पदें म्हटलीं गेलीं त्या वेळीं बन्याबापूंच्या कर्तबगारीचा आणि सद्भाग्याचा मला खरोखर हेवा वाटला. आपण आतां नाटककार झालेंच पाहिजे, अशी 'आंतल्या आवाजा'ची अगत्याची हांक त्यामुळें मला ऐकूं येऊन तिच्या प्रोत्साहनामुळें मीं तावडतोब एक नाटक लिहून काढलें. त्या वेळीं मी सोळा वर्षांचा होतों. प्रेमाचें कथानक, राजदरबारचें वातावरण, थोडी देशभक्ति, बेताचा वीररस, सुचला तो विनोद, आणि मधून मधून गडकरी छाप वाक्यांत चंद्रिकेची आणि तारकांची पखरण असा मसाला वापरून, शिवाय पदांसाठीं कोऱ्या जागाही सोडल्या होत्या. घर बांधतांना जसे कोनाडे ठेवायचे त्याप्रमाणें संगीत नाटक लिहितांना पदांसाठीं कोऱ्या जागा सोडल्या पाहिजेत, हें मला नक्की माहित होतें. वाङ्मयाचे आणि काव्याचे तज्ज्ञ म्हणून

यशवंत कंपनीच्या डायरेक्टर मंडळींत इंदूरचे रसिक कवि नरहर शंकर रहाळकरांचा समावेश केलेला होता. त्यांनीं आणि हुदलीकरांनीं माझें कौतुक करून माझी गणपतराव बोडसांकडे रवानगी केली !

माझें नाटक खाडिलकरांच्या नाटकांपेक्षां कमी योग्यतेचें नाहीं अशी माझी ‘ प्रामाणिक समजूत ’ असल्यामुळें, गणपतरावांची मीं अत्यंत निर्धास्त मनानें भेट घेतली. यशवंत मंडळीचा भावी नाटककार म्हणून गणपतरावांच्या बिऱ्हाडीं जातांना मी त्या दिवशीं विशेष ऐटींत होतों. गंधर्व मंडळीच्या माजी मालकाशीं आणि महाराष्ट्रांतील एका अग्रगण्य नटाशीं आपला परिचय होणार म्हणून मला आनंदही वाटत होता. नाटकाचें वाचन झाल्यावर गणपतरावांनीं प्रत्यक्ष नापसती दाखविली नाहीं, परंतु–‘फक्त एकच प्रवेश बरा आहे, क्लायमॅक्सचा प्रवेश अशक्य कोटींतला आहे, नाटकांतलीं पात्रें चद्रसूर्यावरच जास्त बोलत बसतात–’ असा अभिप्राय दिला, आणि शेवटीं सांगितलें ‘ नाटकांत ॲक्शन नाहीं ’ ! नाट्यलेखनाच्या संबंधांत ‘ ॲक्शन ’ हा शब्द मीं प्रथमच ऐकल्यामुळें मला त्याचा अर्थ बिलकुल समजला नाहीं. नाटकांत कथानक आहे, स्त्री आणि पुरुषपात्रें आहेत, काव्य आहे, भाषणें आहेत, पदांसाठीं कोऱ्या जागाही सोडल्या आहेत, आणि ॲक्शन नाहीं म्हणतात !–मला कांहींच कळेना !

त्यानतर बन्याबापूंनीं माझें नाटक वाचलें. त्यांनीं माझ्या हस्तलिखितावर (पदांसाठीं कोऱ्या सोडलेल्या जागेचा फायदा घेऊन) ‘ अस्वाभाविक घटना, लक्ष्मीधर–नूपुराच्या वाक्यांची उसनवारी करून तयार केलेला विनोद–अनावश्यक काव्य–आणि ॲक्शन नाहीं–’ असे शेरे मारले !

आपल्या नाटकांत ॲक्शन नसली, तरी तें खाडिलकरांच्या नाटकाइतकें चांगलें आहे हा माझा आत्मविश्वास असा सहजासहजीं भंग पावण्यासारखा नव्हता.–‘ बालगधर्वांनीं कामें केलीं म्हणूनच खाडिलकरांचीं नाटकें यशस्वी झालीं ना ?–मग माझ्या नाटकांत जर बालगधर्वांनीं काम केलें तर तें यशस्वी झालेंच पाहिजे,’ असें प्रत्येक नव्या आणि कित्येक जुन्या नाटककारांप्रमाणें माझेंही मत होतें. त्या अज्ञानजन्य भ्रान्तीच्या भरीला पडून मी माझे नाटक गधर्व मंडळीला देऊं केलें. माझ्या पत्राचें कंपनीचे दुय्यम व्यवस्थापक बळवंतराव पेठे यांच्या सहीनें मला उलट टपालीं उत्तर मिळालें–‘ तूर्त कपनीला नव्या नाटकाची गरज नाहीं ! ’

नाटककाराच्या पत्रांना अजीबात उत्तरें न देण्यापेक्षां असलें नकाराचें उत्तर देखील कमी अप्रिय वाटतें. परंतु नाटयव्यवसायिकांच्या बेपर्वाईचा मला पुढें इतका कटु अनुभव आला, कीं ज्याच्या ऋणांत कंपनी असेल त्याच्या पत्रांना देखील उत्तरें मिळत नव्हतीं, मग इतरांची काय कथा ? ‘ लेखांत अडकूं नये ’ अशा सावधगिरीच्या पोटीं तो निरुत्तरांचा संप्रदाय निर्माण झाला असला, तरी त्यामुळेंच कर्जाच्या जबाबदारीवर बेपर्वाईची काजळी चढत असे.

क्रॉसवर्डचीं कोडीं प्रथम सुरू झालीं त्या वेळीं एका प्रश्नाला एकापेक्षां अधिक उत्तरें असतात हें ध्यानांत न आल्यामुळें, माझ्या एका मित्रानें कोडें सोडवलें आणि तो बक्षिसाच्या रकमेची वाट पाहत बसला ! कोडयाचें उत्तर जेव्हां प्रसिद्ध झालें त्या वेळीं त्याला आपली चूक समजून आली. मीं देखील नाटक लिहिलें तेंव्हां तें ताबडतोब पसंत होऊन रंगभूमीवर येणार अशी खात्री बाळगली होती. अखेर माझी स्थिति माझ्या मशारनिल्हे मित्राप्रमाणें झाली. फरक इतकाच, कीं त्यानें सोडविलेल्या कोड्यांत एका प्रश्नाला अनेक उत्तरें होतीं, पण माझ्या नाटकाच्या नशिबीं मात्र एकच उत्तर लिहिलेलें होतें—नकार !

परंतु मी निराश मात्र झालों नाहीं. बन्याबापूंच्या उपदेशाला अनुसरून मी खाडिलकर, कोल्हटकर, किर्लोस्कर आणि देवल यांचीं सर्व नाटकें वाचून काढलीं. किर्लोस्कर-देवलांच्या नाटकांतील नाजुक हृदयंगमता मला त्या वेळीं ग्रहण करतां आली नाहीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील भाषेची आणि भावनाविलासाची मोहिनी माझ्या मनावर प्रभाव गाजवीत असल्यामुळें खाडिलकरांचीं बहुतेक नाटकें मला फिक्कीं वाटलीं. त्यांचें विद्याहरण नाटक मात्र मला गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या तोडीचें वाटलें. खाडिलकरांसारखे शृंगारप्रसंग कोणींच लिहिले नाहींत, आणि स्वभावचित्रांच्या नेटकेपणांत आणि कणखरपणांत त्यांचीं नाटकें गडकऱ्यांपेक्षांही अधिक योग्यतेचीं आहेत हें मला फार उशिरा समजलें ! कोल्हटकरांचीं नाटकें मीं पंचवीस वर्षांपूर्वी वाचलीं त्या वेळीं मला आवडलीं नाहींत आणि अद्यापिही आवडत नाहींत. काल्पनिक कथानकांच्या बुरख्यांतून कोल्हटकरांनीं सामाजिक विषयांचा पुरस्कार केला आणि विदूषकांच्या तावडींत सांपडलेल्या खादाड विनोदाला बुद्धिमत्तेची बैठक मिळवून दिली खरी, परंतु सामाजिक विषमतेसंबंधींची किंवा अन्यायांबद्दलची चीड त्यांच्या जिव्हारीं जाऊन भिडलेली नव्हती. डोक्यांतून निघालेला विचार हृदयाचा पाठिंबा मिळविल्याशिवाय त्यांच्या लेखणींतून बाहेर पडत असे. सद्गुणांचा गौरव देखील त्यांनीं कधीं हिरीरीनें न केल्याकारणानें कचासारखें (विद्याहरण) किंवा हरिश्चंद्रासारखें (सत्त्वपरीक्षा) एकही स्वभावचित्र त्यांच्या नाटकांत सांपडत नाहीं. स्त्रीजातीचें माहात्म्य गातांना 'पुरुष ही परमेश्वराची कीर्ति आहे, तर स्त्री ही परमेश्वराची मूर्ति आहे' असें गडकऱ्यांसारखें उत्कट वर्णन ते करूं शकले नाहींत. उत्कटतेचा अभाव हा त्यांच्या नाटकांतील सर्वांत मोठा दोष आहे असें मला वाटतें. कोल्हटकरांनीं बुद्धिनिष्ठ विनोदाचें नवयुग सुरू केलें, भाऊरावांनंतरच्या किर्लोस्कर मंडळीला त्यांच्या नाटकांनीं आधार दिला, त्यांची 'कलावती वाणी' गडकऱ्यांप्रमाणेंच इतर अनेक नामांकित लेखकांना स्फूर्ति देण्यास कारणीभूत झाली, हें कोण नाकबूल करील ? परंतु पुण्यप्रभाव-मानापमानापासून गडकरी-खाडिलकरांचें युग संगीत रंगभूमीवर सुरू होतांच, कोल्हटकरांच्या नाटकांची कायम पीछेहाट झाली हें लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. १९४५ सालींही किर्लोस्कर, देवल, गडकरी आणि खाडिलकरांचीं

नाटकें झालीं, परंतु १९३७ सालपासून कोल्हटकरांचें एकही नाटक एकदांही रंगभूमीवर केलें गेलेलें नाहीं !

मराठींतील लोकप्रिय नाटकांप्रमाणें हुदलीकरांच्या संग्रहीं असलेलीं ओस्कर वाइल्डचीं सर्व नाटकें मीं वाचलीं. बन्याबापू इंदूरला आले म्हणजे नाटक या एकाच विषयावर आम्ही बोलत असूं. नाटकाच्या कथानकांत आणि स्वभावपरिपोषांत गतिमानता पाहिजे हें आस्ते आस्ते माझ्या लक्षांत येत चाललें होतें, आणि गतिमानता म्हणजेच 'अॅक्शन' हें एका सुप्रभातीं एकदम माझ्या लक्षांत आलें ! परंतु तत्कालपावेतों चांगले नाटक लिहिणें म्हणजे एखादा पोरखेळ नाहीं, ही खात्री झाल्यामुळें माझ्या पहिल्या नाटकावरील बोडसांच्या आणि बन्याबापूंच्या अभिप्रायाची सार्थता मला समजली.

१९२१ च्या जानेवारी महिन्यांत मीं खाडिलकरांचें नवें 'द्रौपदी' नाटक वाचलें. गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर तें नुकतेंच प्रकट झाले होतें. खाडिलकरांची द्रौपदी मला उन्मत्त आणि अमर्याद वाटली. त्यामुळें खरी द्रौपदी महाराष्ट्रीय रसिकांच्या नजरे-समोर उभी करण्याची जबाबदारी पत्करून, मीं द्रौपदीवस्त्रहरणाच्या कथाभागावरील 'जय कोणाचा ?' या नांवाचें एक नाटक लिहायला सुरुवात केली. त्याचे पहिले दोन प्रवेश वाचून बन्याबापू म्हणाले, 'या प्रवेशांत अॅक्शन आहे !' इतके दिवस नव्हती ती अॅक्शन नाटकांत आल्यावर, खाडिलकरांवर मात करायला आतां कांहींच आडकाठी उरली नाहीं ही माझी खात्री झाली !

—आणि त्याच वेळीं माझी आणि गोविंदराव टेंब्यांची ओळख झाली.

माझे वडील बंधू, शौनक शांताराम देसाई, टेनिस फार उत्तम खेळत म्हणून ते गोविंदरावांच्या परिचयाचे झाले होते. माझ्या 'वडील बंधूचा धाकटा बधु' असा एन्. आर. जोशांनीं माझा गोविंदरावांबरोबर परिचय करून दिल्यामुळें, मीं गोविंदरावांजवळ नाटकाची गोष्ट काढली. शिवराज मंडळी इंदूरला खेळ करीत होती. कंपनीच्या बिऱ्हाडीं जाऊन मी माझ्या नूतन नाटकाचे दोन प्रवेश गोविंदरावांना वाचून दाखविले. ते ऐकल्यावर गोविंदराव म्हणाले,

'तुम्हांला नाटक लिहायची हौस आहे ना ?—मग माझं ऐका. द्रौपदी स्वयंवराच्या कथाभागावर अजून नाटक झालं नाहीं. त्या कथाभागावर 'मत्स्यभेद' नांवाच्या नाटकाचा मीं एक अंक लिहिला आहे. पण सवडीच्या अभावीं पहिल्या अंकावरच गाडी अडकून पडली आहे. तेव्हां सांगायचं असं, कीं राहिलेले दोन अंक तुम्ही पुरे करा— मी बसवीन !'

गोविंदरावांसारखा कलावंत स्वतः संकल्पिलेलें नाटक लिहायची मला संधि देतो आणि तें बसविण्याचीही हमी घेतो, यापेक्षां चांगल्या रीतीनें माझी नाट्यलेखनाची महत्त्वाकांक्षा पूर्ण होणें शक्य नाहीं, असेंच मला वाटलें ! गोविंदरावांनीं त्या दिवशीं मला ज्या

सहानुभूतीनें प्रोत्साहन दिलें ती सहानुभूति गेलीं पंचवीस वर्षे कायम आहे, इतकेंच नव्हे, तर तिचें आतां निर्व्याज स्नेहांत रूपांतर झालें आहे.

मत्स्यभेदाच्या पहिल्या अंकाची वही घेऊन मी घरीं आलों. प्रत्यक्ष मत्स्यभेद केला त्या वेळीं अर्जुनाला आनद झाला नसेल तितका आनंद मला झाला ! पण—

मीं दुसऱ्या अंकाची सुरुवात करण्यापूर्वीच शिवराज मंडळी बंद पडली !

छत्रपतींचा मुजरा— : १० :

बालगंधर्वाचा लौकिक मी लहानपणापासून ऐकत होतों. अण्णांनीं विकत आणलेल्या त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका मला आवडल्या नसल्या तरी पुढें एन. आर. जोशांच्या सग्रहांतील सौभद्र, मानापमान, विद्याहरण आणि स्वयंवरांतील ध्वनिमुद्रिका मीं १९२० सालीं ऐकिल्या, त्या मला फार आवडल्या. त्या सर्व 'हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनी'नें प्रकाशित केल्या होत्या. त्या ध्वनिमुद्रिकांची अवीट गोडी चाखीत असतांना, 'रात्रीच्या नाटकांत बालगंधर्व जशी वेषभूषा आणि केशभूषा करतो, तशी दुसऱ्या दिवशीं मुंबईत दिसूं लागते'–अशी माहिती कांहीं मित्रमंडळी पुरवीत असत. त्या विधानांत अतिशयोक्ति असली, तरी ते अगदींच दतकथेच्या स्वरूपाचे नव्हतें हे मुंबईला गेल्यावर मला पटले. विकच्छ साड्या आणि जाड अंबाडे बालगंधर्वांनीं मुंबईच्या पुरोगामी महिला-जनांत रूढ केलेच होते, पण कांहीं काळ ते परिधान करीत असत तसे 'उरोभाग दर्शविणारे' ब्लाउज सधन सुधारकांच्या मेळाव्यांत 'दिसूं नयेत' तितके दिसूं लागले होते ! परंतु 'बालगंधर्वांनीं महाराष्ट्राला रसिकता शिकवली' हें श्रीपाद महादेव माटे यांचें विधान, आणि १९४४ सालीं मुंबईच्या शतसांवत्सरिक नाट्यमहोत्सवाच्या स्वागताध्यक्ष-पदावरून, 'बालगंधर्वांच्या वेषभूषेचे अनुकरण करून कित्येक महिलांनीं आपले संसार सुखाचे केले आहेत' असें बाबुराव अत्र्यांनीं केलेलें विधान लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे.

१९१५ सालापासून पुणें, मुंबई, बडोदें आणि बेळगांव या शहरांच्या बाहेर गंधर्व मंडळीनें आपला मुक्काम क्वचितच हालवल्यामुळें मला गंधर्वांचें नाटक पाहायला मिळालें नव्हतें, आणि त्यामुळें रसिकांच्या मैफलींत मी मागासलेला आहे असें मला वाटत होतें. अखेर १९२० च्या दिवाळीच्या सुट्टींत मी मुंबईला गेलों त्या वेळीं गंधर्वांचीं स्वयंवर आणि मृच्छकटिक हीं दोन नाटकें पाहिलीं. माझ्याबरोबर माधव तेंडुलकर होता. तिकिट विकत घेऊन नाटक पाहिल्यामुळें आम्ही फार मागच्या रांगेत बसलों होतों, तेथे बालगंधर्वांचीं भाषणें स्पष्ट ऐकूं येत नव्हतीं. स्वयवर नाटकाला तुफान गर्दी लोटली होती, पण रंग भरला नाहीं. त्यापेक्षां मृच्छकटिक चांगलें झालें. अच्युतराव कोल्हटकरांशीं माधवची चांगली ओळख असल्यामुळें स्वयंवर नाटक संपल्यावर आम्ही त्यांच्या संदेश कार्यालयांत झोंपलों–नव्हे, झोंपायचा प्रयत्न केला ! कागदाच्या कपट्यांवर अच्युतराव

जाडजाड अक्षरांत सकाळच्या संदेशचा मजकूर लिहीत होते, तो शेजारीं धडधडणाऱ्या यंत्रावर जात होता, आणि आम्ही निद्रादेवीची आराधना करीत होतों! पहाटेपर्यंत जाग्रण करून शेवटीं आम्ही आणि संदेशचा ताजा अंक संदेश कार्यालयांतून बरोबरच बाहेर पडलों !

माझी अशी ठाम कल्पना झाली होती कीं पुष्कळ नाटकें पाहिल्याशिवाय नाट्य-लेखनाची किमया साधणें शक्य नाहीं. माझा असाही एक समज होता कीं जो सुप्रसिद्ध लेखक, आघाडीवरील राजकारणी किंवा नाटक मंडळीच्या अंतरंगांतील स्नेही असेल, त्याचेंच नाटक नाटक मंडळ्या स्वीकारतात. पण मला माझ्या साहित्यसेवेची सुरुवातच नाट्यलेखनानें करावयाची असल्यामुळें, नाटककार होण्याअगोदर सुप्रसिद्ध साहित्यिक असावें ही गोष्ट माझ्या कार्यक्रमपत्रिकेंत बसत नव्हती, आणि खाडिलकर–केळकरांप्रमाणें राजकारणाच्या आघाडीवर जाणें मला कधींच शक्य नाहीं ही माझी खात्री होती. त्यामुळें नाटक मंडळ्यांच्या मालकांच्या मैत्रीचा आडमार्ग स्वीकारून नाट्यकलेच्या पिछाडीवर प्रहार करावा असें मीं ठरविलें. या ठरावाची अंमलबजावणी करतांना मला कित्येक प्रसगीं फार हीनपणा पत्करावा लागत होता. ज्याची ओळख नाहीं त्याच्या समोर जाऊन उभें राहावें, ‘ मीं नाटक लिहिलें आहे किंवा लिहिणार आहें ’ असें सांगावें, आणि त्यानें इतर कोणतेंही प्रोत्साहन दिलें नाहीं तरी ‘ नाटकाला या ’ असें तरी म्हणावें, अशी अपेक्षा धरून मी वागत होतों. अशा गळेपडूपणाचा अवलब करून मी फेब्रुवारी १९२१ मध्यें महाराष्ट्र मंडळीच्या बिन्हाडीं जाऊन केशवराव दात्यांच्या समोर उभा राहिलो !

माझ्या नाट्यलेखनलालसेसंबंधींच्या कौतुकापेक्षां स्वतःच्या स्वाभाविक सौजन्यामुळें केशवरावांनीं माझी लगट मान्य केली. तो जुलुमाचा परिचय दृढ व्हायला कुळकर्णी मास्तरांची आणि त्यांच्या मित्रमंडळाची मला अनायासें मदत झाली. १९२१ सालीं महाराष्ट्र मंडळी इंदूरला आल्यावर दाते, औंधकर, विठ्ठलराव घाटे वगैरे मंडळी मास्तरांच्या मठींत जमायची त्या वेळीं मी हटकून हजर राहत असें. कुळकर्णी मास्तरांनीं केशवसुत–गडकरी–तांब्यांच्या निवडक कविता गाव्या व एखादी स्वरचित कविता देखील म्हणावी, आणि विठ्ठलरावांनीं आपल्या वडिलांच्या (दत्तकवि) कविता गाऊन शेवटीं आपलीही कविता म्हणावी असा काव्यगायनाचा कार्यक्रम त्या मैफलींत चालत असे. नाटकाचें रसग्रहण अर्थात व्हायचेंच ! अशाच एका बैठकींत औंधकरांनीं म्हणून दाखविलेली स्वकृत ‘ भगवा झेंडा ’ ही कविता पुढें त्यांनीं आपल्या बेबंदशाही नाटकांत वापरली. मेरी कॉरेलीचीं कथानकें दाते–औंधकरांना विशेष पसंत होती. तिच्या Eternal City च्या आधारें वासुदेवराव भोळे नाटक लिहीत आहेत असेंही मला समजलें. माझा आणि औंधकरांचा विशेष परिचय झाल्यामुळें त्यांच्या एका संकल्पित नाटकाचे दोन प्रवेश त्यांनीं मला वाचून दाखविले. तेंच नाटक पुढें १९२४ सालीं

बेबंदशाही हें नांव धारण करून पुण्याच्या रंगभूमीवर प्रकट होतांच महाराष्ट्राला आश्चर्याचा एक गोड धक्का देतें झालें.

१९१७ सालीं मी पाहिलेल्या महाराष्ट्र मंडळीच्या घटनेंत आणि घटकांत या खेपेला पुष्कळ बदल झाला होता. त्र्यंबकराव कारखाननीसांनीं योग्य मोबदला घेऊन महाराष्ट्र मंडळीच्या मालकीची माळ केशवराव दाते (मुख्य नट) आणि दत्तोपंत देशपांडे यांच्या (व्यवस्थापक) गळ्यांत टाकली होती. त्यानंतर कारखाननीसांनीं पुण्याला कायम वास्तव्य केलें, ' राजाचें बंड ' नांवाचें एक नाटक लिहिलें आणि मधून मधून महाराष्ट्र मंडळीला सल्लामसलत आणि तालमी दिल्या. किर्लोस्कर मंडळींत शंकरराव मुजुमदार व्यवस्थापकाचे मालक झाले असले, तरी सुरुवातीला ते नट होते आणि त्यांचा नाटकांचा व्यासंगही स्पृहणीय होता. दत्तोपंतांनीं मात्र जमाखर्चाच्या वह्यांपलीकडे इतरत्र कधींच नजर फेकली नाहीं. पोतनीस गेल्यामुळें त्यांचीं कामें औंधकर, आणि भटांच्या भूमिका दत्तोपंत वैशंपायन करीत होते. या खेपेला दात्यांच्या ओळखीनें पुण्यप्रभाव, कांचनगडची मोहना, बायकांचें बंड वगैरे नाटकें मीं पाहिलीं तेव्हां महाराष्ट्र मंडळीची घडी मला विसकटल्यासारखी वाटली. कंपनीच्या जुन्या नाटकांना म्हणण्यासारखा लोकाश्रय मिळत नव्हता. आपल्या शेजारीं पोतनीस नाहींत या दुःखाचीच छटा दात्यांच्या चेहऱ्यावर दिसत असावी असे मला ' मोहने'चा प्रयोग पाहतांना वाटलें. भोवतालच्या पात्रांत वारंवार घडणारे बदल नटाच्या मनावर असा कोणताच परिणाम घडवून आणीत नाहींत, हें मला त्या वेळीं माहित नव्हतें !

परंतु पडला असा वाटलेला महाराष्ट्र मंडळीचा मुक्काम खरेशास्त्र्यांचें ' शिवसंभव ' नाटक बाहेर पडतांच लौकिकाच्या आणि द्रव्यार्जनाच्या दृष्टीनें एकदम गाजला. शास्त्री-बुवांनीं शिवजन्माचें मंगल कथानक ऐन मराठमोळा वातावरणांत रंगवून प्रसंगपूर्ण केलें होते. ' ओढून ताणून विनोदबळ ' आणलेल्या त्यांच्या इतर नाटकांच्या तुलनेंत शिव-संभवांतील गांजेकस कमालखांचा विनोद खरोखरच चांगला वठला होता. ' कमालखांची भूमिका शाळिग्राम इतकी सुंदर करतात कीं मुंबई—पुण्याला ती त्यांनाच करावी लागते ' असें दात्यांनीं आम्हांला सांगितलें, पण इंदूरच्या मुक्कामांत मात्र ते लखूजी जाधव-रावाची भूमिका करीत होते. दाते (शहाजी) आणि औंधकर (जिजाबाई) आपापल्या भूमिका मोठ्या तडफेनें करीत. वैशंपायनांचा विनाकारण वेडेवांकडे चेहरे करण्याचा दोष वगळला, तर त्यांचें इमामियाचे काम नीटनेटकें होत असे. निझामाचें काम करणाऱ्या वामनराव कुलकर्ण्यांना अरबी पद्धतीचा पोषाख फार सुरेख दिसत होता, तर नरहरपंत भिड्यांची जिजाबाईच्या आईची भूमिका देखील प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहत होती. संगीत कंपन्यांची मिजास नको, म्हणूनच कीं काय, जिजाबाईच्या डोहाळे जेवणाच्या प्रवेशांत शास्त्रीबुवांनीं ' आज हौस जिजीची पुरवा । हट गर्भवतीचा नुरवा ॥ ' या पदाची योजना केली होती. तें प्रसंगोचित शब्दयोजनेमुळें सर्वतोमुखीं झालें होतें. किरकोळ स्त्रीभूमिका

नखऱ्यानें करून प्रेक्षकांच्या लक्षांत राहणारे शंकर त्र्यंबक कुळकर्णी नांवाचे नट महाराष्ट्र मंडळींत होते.

महाराष्ट्र मडळींतील नटांची अशी तारीफ होती, कीं आपल्या मगदुराप्रमाणें कोणतीही भूमिका करतांना कोणताही नट केव्हांही कुचराई करीत नसे. हा कष्टाळू प्रामाणिकपणा नसता तर सगीत कपन्यांच्या स्पर्धेत महाराष्ट्र मडळी इतकीं वर्षे टिकाव धरूच शकली नसती.

कै. छत्रपति शाहूमहाराजांनीं शिवसंभव नाटक पाहिलें, त्या वेळीं शिवजन्माच्या प्रवेशांतला पाळणा दिसूं लागून पडद्यांत तोफांची सलामी झडूं लागतांच, महाराज बसल्या कोचावरून उठून उभे राहिले आणि रगभूमीवरील शिवाजीबाळाला त्यांनीं भक्तिभावानें मुजरा केला! तो मुजरा शिवछत्रपतींबद्दलच्या पूज्य भावनेला तर होताच, पण शास्त्री-बुवांच्या लेखणीच्या सामर्थ्यालाही तो प्रणिपात नव्हता का? शिवसभव नाटकाच्या सुरुवातीपासून शेवटपर्यंतचें वातावरण जर उत्कट, भावनाशील आणि स्फूर्तिदायक नसतें तर नुसत्या पाळण्यानें आणि पडद्यांतील फुसक्या बारांनीं कोणताही परिणाम घडून आला नसता. पुण्यप्रभाव नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या वेळीं, ' आता न करी हा चाळा टाकि छंद बाळा ' हें गाणे गात ज्या वेळीं वसुंधरा रिकामा पाळणा हालवितांना दिसली, त्या वेळीं तात्यासाहेब केळकरांच्या डोळ्यांतून खळकन् अश्रु निसटले असे बन्याबापूनीं मला सांगितलें होतें. पाळण्याचे हे दोन पराक्रम पाहिले म्हणजे कुशल आणि समर्थ नाटककार प्रेक्षकांच्या मनावर कसें साम्राज्य गाजवील त्याला मिति नाहीं, असेंच म्हटलें पाहिजे.

महाराष्ट्र मंडळींत मुक्तद्वार सांपडल्याकारणानें मी एकदां सत्त्वपरीक्षा नाटकाच्या तालमीला हजर राहिलों, कारण तालीम कशी असते ती मला पाहायची होती. एका दिवाणखान्यांतील सतरजीवर भिंतीला टेकून लोड ठेवलेला असावा, त्याला टेकून तालीम मास्तरनें बसावें, समोर नटांनीं बसावें, आणि नाटकांतील प्रवेश संबंधित पात्रांनीं उभे राहून एकामागून एक पाठ म्हणावे, असा प्रकार मीं त्या दिवशीं पाहिला! धोतर आणि सदरा परिधान करून डोक्यावर टोपी ठेवलेले पुरुष स्त्रीभूमिकांतील वाक्यें उच्चारतांना पाहून मला सुरुवातीला फार चमत्कारिक वाटलें. डोक्यावर टोपी ठेवल्याशिवाय तालमीला कोणी जाऊं नये ही शिस्त नाट्यव्यवसायांत धार्मिक भावनेनें पाळली जात होती. किर्लोस्करी-संप्रदायांतील नाट्यसंस्थांत तालमीच्या दिवाणखान्यांत अण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि भाऊराव कोल्हटकर वगैरे त्या वेळच्या प्रमुख नटांच्या तसबिरीचें एक राम-पंचायतनासारखें छायाचित्र ठेवलेलें असायचें. त्याच्यासमोर बसूनच रात्रीं कंपनींतील मुलें नित्यनेमानें पंचपदी म्हणत असत. तालीम पाहिली म्हणजे नाटकाभोंवतीं पसरलेल्या गूढ दिव्यतेचा भंग होतो असें माझें मत आहे. सत्त्वपरीक्षेच्या तालमींत सर्व पात्रांनीं आपलीं भाषणें अस्खलित पाठ म्हणावीं, आणि ' महाराष्ट्र छाप ' समजला गेलेल्या एक प्रकारच्या

बेसूर-सुरेलपणांत ओरडत राहून आवेशांत खंड पडूं देऊं नये असा प्रकार चालू होता. तालीम संपेपर्यंत प्रत्येक पात्राबरोबर आणि कांहीं पात्रांवर ओरडत राहावें हेंच तालीम मास्तरचें प्रमुख कर्तव्य असतें असा माझा समज झाला. एखाद्या प्रसंगाचें किंवा संभाषणाचें स्वरूप समजावून सांगण्याचा प्रयत्न जवळ जवळ झालाच नाहीं. भोंवतालच्या पात्रांना नाटयक्षम करून घेण्याचा असला सोपा आणि कष्टाळू पण रांगडी प्रकार दात्यांनीं पत्करला असला, तरी त्यांच्या स्वतःच्या भूमिकेंतील हृदयंगम आणि रसपूर्ण बारकाया (niceties) कोणता सहृदय प्रेक्षक विसरूं शकेल ? मीं पाहिलेल्या गद्य नटांत तरी दात्यांच्या बरोबरीचा नट मला दिसला नाहीं.

जून १९२१ मध्यें इंटरमीजिएटची परीक्षा पास झाल्यावर पुढील शिक्षणासाठीं मी मुंबईच्या विल्सन कॉलेजांत गेलों. मी मुंबईला गेलों तो इंदूरपेक्षां अधिक चांगल्या शिक्षणाच्या लालसेनें, कीं नाट्यकलेच्या त्या विलासभूमीच्या मोहानें तें माझें मलाच माहित !

: ४ :

अगांतुकाला 'देव' पावला ! : ११ :

मी मुंबईला गेलों तेव्हां वामनराव पोतनीस, माधवराव टिपणीस आणि शिवरामपंत परांजपे यांची गणेश नाटक मंडळी मुंबईच्या व्हिक्टोरिया थिएटरमध्यें 'रक्षाबंधन' नाटकाचे अव्याहत प्रयोग करीत होती. या नाट्यसंस्थेला भाऊ मोरोबा ढगे नांवाच्या एका रसिक धनिकाचें पाठबळ होतें असें मला आठवतें. नाना फाटक नांवाच्या पुण्याच्या एका नवोदित, तरुण आणि तडफदार नटाचा गणेश नाटक मंडळीनें संग्रह केला होता. रक्षाबंधन नाटक विश्वनाथ गोपाळ शेटे यांनीं लिहिले होतें, आणि त्यांत 'फाटक अगदीं गणपतराव जोशांसारखें काम करतात' असा लौकिक इंदूरपर्यंत पोहोंचला होता.

मीं रक्षाबंधन नाटक पाहिलें तेव्हां माधवराव टिपणीसांचें काम प्रथमच पाहिलें. त्यांच्या अभिनयांत मला तन्मयतेपेक्षां आत्मप्राधान्य (self-consciousness) अधिक दिसलें. १९१७ सालीं मीं पाहिलेल्या पोतनीसांच्या अभिनयांत संयमाचा अभाव आणि आरडाओरडीचा शिरकाव झालेला दिसला. शिवरामपंत परांजपे, आणि त्यांची दीक्षा घेतलेले चंद्रकांत देव आणि दत्तोपंत डोंगरे नांवाचे नट काय बोलत तें त्यांचें त्यांना समजत नसावें ! प्रत्येक वाक्य तोतरेपणाच्या सर्वस्वी विरुद्ध अशा घाईनें उच्चारण्याचें एक नवीन 'विनोदी तंत्र' त्यांनीं निर्माण केलें होतें. नाना फाटक मधून मधून गणपतराव जोशांच्या पद्धतीनें आवाज चढवीत, इतकेंच ! परंतु डौलदार सोंग, पाणीदार हालता चेहरा आणि तेजस्वी आवाज ही त्यांची निर्विवाद नाट्यसंपत्ति पाहिली म्हणजे रंगभूमीवर एक नवा तारा उगवला आहे अशी प्रत्येकांची खात्री होत असे. तेजस्वी गद्य नटांच्या परंपरेंतील नाना फाटक हे शेवटीं शेवटचे नट ठरले !

रक्षाबंधनानंतर गणेश मंडळीने शेटे यांचें 'जुगारी जग' नांवाचें सामाजिक नाटक बसविलें, पण तें फारसें यशस्वी झालें नाहीं. फाटकांना शोभेशा भूमिकेचा अभाव हें नाटकाचें एक ठळक वैगुण्य होतें. रेसबाजीच्या विषयावर मराठी रंगभूमीवर आलेलें ते पहिलें नाटक असावे. त्या नाटकांत लोकमान्य टिळकांचें सोंग काढून वेळींअवेळीं अकांडतांडव करणाऱ्या एका देशभक्ताची भूमिका माधवराव टिपणीस करीत असत.

'पंचांनीं कसाही निकाल दिला तरी मी निर्दोषी आहें' हे १९०८ सालच्या खटल्यांत लोकमान्यांनीं मुंबई हायकोर्टांत उच्चारलेले शब्द, नाटकांतील एका न्यायसभेच्या प्रवेशांत माधवरावांच्या तोंडीं टाकले होते. परंतु लोकमान्यांच्या योग्यतेचें स्वभावचित्र किंवा लोकमान्यांनीं ज्या रोमहर्षक प्रसंगीं तें वाक्य उच्चारलें तसा प्रसंग नाटककार निर्माण करूं शकले नव्हते, त्यामुळें माधवरावांचीं वाक्यें परिणामकारक ठरण्याऐवजीं उपहासाला कारणीभूत होत होतीं. राजकीय परिस्थितीची मदत नाटककाराला घ्यावयाची असेल, तर त्यानें तिची प्रतिकृति तयार करण्याच्या भरीला न पडतां सुयोचित सूचना दिली पाहिजे असें कीचकवध, सत्तेचे गुलाम किंवा मेनका वगैरे नाटकांनीं सिद्ध केलें आहे. भोंवतालच्या व्यक्तींचीं प्रत्यक्ष छायाचित्रें दाखविण्याचा प्रयत्न केला तर थोरांच्या प्रतिकृति उपहासास्पद ठरतात, आणि दुष्टांची अरसिक छायाचित्रें उलट त्यांना सहानुभूति मिळवून देतात. शृंगाराप्रमाणें अशा बाबतींतही प्रत्यक्षापेक्षां सूचनाच अधिक प्रभावी ठरते.

शेट्यांच्या रक्षाबंधन आणि जुगारी जगाप्रमाणें त्यांचें लोकशासन, टिपणीसांचें मत्स्यगंधा आणि वरेरकरांचें नरकेसरी नाटक गणेश मंडळी करीत असे. परंतु मुंबईचा एकच मुक्काम गाजविल्यानंतर ती १९२५ सालीं बंद पडली.

लक्ष्मीकांत तेलंगाबरोबर मी मुंबईला गेलों होतों. मुंबईपर्यंतचा माझा प्रवासखर्च त्यानें करायचा आणि त्याच्या मोबदल्यांत मी त्याला गंधर्व मंडळीचीं नाटकें दाखवायचीं असा आम्हां उभयतांमध्यें इंदूरच्या स्टेशनवरच सन्माननीय करार झाला होता. यशवंत मंडळी सोडल्यावर दोन महिन्यांतच (मार्च १९२१) गणपतराव बोडसांनीं पुनः गंधर्व मंडळींत प्रवेश केल्यामुळें त्यांच्या ओळखीनें गंधर्वांच्या रंगमदिरांत मला फुकट प्रवेश मिळू शकेल ही माझी खात्री होती. मुंबईला पोहोचतांच मी आणि तेलंग गणपतरावांच्या बिऱ्हाडीं गेलों. गणपतरावांची भेट झाली तेव्हां ते अत्यंत त्रासलेले दिसले. 'मुलगी आजारी असल्यामुळें रात्रभर डोळ्याला डोळा नाहीं' असें त्यांनीं माझ्या डोळ्याला डोळा न भिडवितां सांगितलें. आणि शेवटीं, 'मी कंपनींत फक्त कामें करण्याच्या करारानें राहिलों आहें, त्या व्यतिरिक्त माझा आणि कंपनीचा संबंध नाहीं–माझा स्नेही म्हणून अमक्याला नाटकाला बसवा असे शब्द सुद्धां उच्चारायचे नाहींत असा अगदीं ठाम निश्चय केला आहे' असें सांगून त्यांनीं आमच्या मुलाखतीवर पडदा टाकला. त्या खुलाशाच्या धक्क्यामुळें मी आणि तेलंग जवळच्या जिन्यानें एका क्षणांत सार्वजनिक रस्त्यावर येऊन ठेपलों. समोरच्या 'उद्यान' ऑफिसची पाटी आम्हाला जिना चढतांना एखाद्या रमणीय उद्यानाप्रमाणें वाटली होती, तीच आतां एखाद्या 'शुष्कवृक्षवाटिकेप्रमाणें' दिसूं लागली!

'आतां काय करणार?' या तेलंगाच्या प्रश्नाला उत्तर देण्याच्या मनःस्थितींत मी नव्हतों. माझ्यासमोर सुरुवातीला अस्पष्टपणें तरंगणारा एक विचार प्रत्येक पावलागणिक स्पष्ट होत

चालला होता. दोन हत्तीजवळच्या होळकर वाड्यांत आम्ही उतरलों होतों. तेथें पोहों-चल्यावर, 'तूं वर जा–मी आलोंच'–असें सांगून मीं तेलंगाचा निरोप घेतला. गणपत-रावांच्या बिऱ्हाडांतून पद्धतशीर माघार घेतां घेतां, ' आतां सरळ बालगंधर्वांना जाऊन भेटलें पाहिजे ' असा निश्चय मीं केला होता !

बालगंधर्व, जवळच बदामवाडीमधल्या अहिल्या बिल्डिंगमध्यें राहतात हें मला समजलें होतें. 'गंधर्व मंडळीचीं नाटकें तेलंगाला दाखवायचीं,' हा माझ्या मुंबईच्या सफरीचा जणूं काय ' स्वाभिमान–बिंदु' (point of honour) झाला होता. त्या ईर्षेनें अहिल्या बिल्डिंगचे दोन जिने चढून मी बालगंधर्वांच्या बिऱ्हाडीं दाखल झालों !

तो बुधवार होता आणि रात्रीं विद्याहरण नाटक होते हें मला नक्की स्मरतें. 'रात्रीचें नाटक असलें म्हणजे दुपारीं तास–दोन तास डोळे मिटून स्वस्थ पडावें–मग झोंप येवो किंवा न येवो,' ही खाडिलकरांची सूचना अमलांत आणून बालगंधर्व नुकतेच आळस झाडत असल्यामुळें माझी ताबडतोब भेट झाली. 'मीं नाटक लिहिलें आहे–लिहिणार आहें'–अशा अडखळत्या प्रस्तावनेनें मीं परिचयाचा प्रारंभ केला, त्या वेळीं त्या नटश्रेष्ठाच्या कलाजीवनाशीं माझा पुढें अत्यंत निकटचा संबंध येणार आहे याची जाणीव मला नव्हती–आणि बालगंधर्वांनाही नव्हती !

-नटाप्रमाणें व्यवस्थापकानें देखील दुपारीं वामकुक्षी केलीच पाहिजे अशी बाल-गंधर्वांच्या बंधूंची–बापूराव राजहंसांची–प्रामाणिक समजुत होती. आमच्या परिचयाची नांदी संपते न संपते तों त्यांनीं डोळे चोळीत प्रवेश केला. ' ही स्वारी नाटक लिहिते ' असें सांगून बालगंधर्वांनीं माझी बापूरावांबरोबर ओळख करून दिली, त्यावेळीं न लिहिलेल्या नाटकाच्या दगडानें एका झटक्यांत दोन पक्षी मारल्याचा मला आनंद झाला ! फुकट नाटक पाहण्याच्या मनोरथांना मालकापेक्षां व्यवस्थापकाचाच देव पावला पाहिजे हें मला माहित होते. बालगंधर्वांचे ' देवा ' आणि 'स्वारी' हे शब्द त्या पहिल्या भेटीच्या पहिल्या पांच मिनिटांत माझ्या परिचयाचे झाले. ज्या बापूरावांशीं 'स्वारीची' ओळख करून देण्यांत आली होती, त्यांनीं मॅट्रिकपर्यंत अभ्यास केल्यावर प्रथम महाराष्ट्र मंडळींत पुण्यप्रभावांतील कालिंदीसारख्या महत्त्वाच्या स्त्रीभूमिका केल्या, नंतर महाराष्ट्र मंडळी सोडून भास्करबुवा बखल्यांजवळ शास्त्रोक्त गाणें शिक-ण्याचा प्रयत्न केला, आणि अखेर १९२१ सालीं गंधर्व मंडळीच्या व्यवस्थापकाचीं सूत्रें आपल्या हातांत घेतलीं होतीं.

आमच्या मुलाखतीच्या पुढील टप्प्यांत बालगंधर्वांना उजव्या कानानें कमी ऐकूं येतें ही गोष्ट माझ्या ध्यानांत आली. त्याच कारणामुळें रंगभूमीवर गातां गातां ते डाव्या हाताच्या सारंगीवाल्याजवळ जाऊन उभे राहत असत. ' द्रौपदी वस्त्रहरणाच्या कथानकावर मी नाटक लिहितों आहें ' असें मीं सांगितलें, तेव्हां ' देवा, त्याच विषयावरील खाडिल-करांचें द्रौपदी नाटक बसविलें आहे ' अशी नवलकथा बालगंधर्वांनीं मला ऐकविली !

मी बालगंधर्वांना भेटलों त्या वेळीं ते लोकप्रियतेच्या शिखरावर होते असें म्हणण्यांत फारसें स्वारस्य नाहीं, कारण त्या शिखरावर १९०८ पासून १९३२ पर्यंत ते एकसारखे आरूढ झाले होते. एकच प्याला नाटक निघाल्यापासून तर त्यांच्या गायनाभिनय-कौशल्याबद्दलचा महाराष्ट्राचा आदर पराकोटीला पोहोंचला होता. एकच प्याल्याच्या ध्वनिमुद्रिका नुकत्याच बाहेर पडल्या होत्या आणि गिरगांवांत असा एकही ग्रामोफोन नव्हता, कीं ज्याच्यावर दिवसाकांठीं चार दोन वेळां त्या वाजत नसतील! एकच प्याल्याच्या तालमी चालू असे तों 'हें नाटक गडकरी मास्तरांनीं गणपतरावांसाठीं लिहिलें आहे' असा समज बराचसा दृढ झाला होता. पण पहिल्या प्रयोगांतच गणपतराव मागें पडून बालगधर्व असामान्य तेजानें चमकले त्या वेळीं, 'गणपतराव, मास्तरांनीं तुमच्यासाठीं बेतलेला कोट नारायणरावांच्या अंगाला बसला' असे उद्गार चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं काढले. संशयकल्लोळ नाटक गणपतरावांकरितां लिहिलें नव्हतें, पण अखेर तें गणपतरावांचें नाटक झालें. बालगंधर्वांसारखा नट शेजारीं उभा असतां स्वतःचें असें एक नाटक प्रस्थापित करायचें, हा गणपतरावांचा विक्रम खचित अभिनंदनीयच समजला पाहिजे. पण एकच प्याला नाटक मात्र बालगंधर्वांचें होतें, म्हणूनच गणपतराव नसले तरी सामान्य दर्जाचा नट सुधाकराच्या जागीं उभा करून बालगंधर्वांनीं तें सतत २५ वर्षे यशस्वी करून दाखविलें. 'भरजरी वस्त्रांनीं नटविलेलें आणि लाडक्या बोलांनीं बहरलेलें स्वयंवर नाटक खाडिलकरांनीं तुमच्यासाठीं लिहिलें, पण मी लिहीन त्या नाटकांत मात्र फाटकें लुगडें नेसून दळत बसावें लागेल,' ही प्रतिज्ञा गडकऱ्यांनीं खरी करून दाखविली. गंधर्व मंडळीसाठीं नाटक लिहितांना तें बालगंधर्वासाठीं न लिहितां गणपतरावांसाठीं लिहायचें असा प्रकार गडकऱ्यांनीं तरी कां म्हणून करावा?

सुमारें चार वाजतां मी बालगंधर्वांच्या बिऱ्हाडीं गेलों तो सहा वाजेपर्यंत उठलों नाहीं, आणि मीं जावें असा चेहरा त्यांनींही केला नाहीं. शेवटीं ते नाटकगृहाकडे जायला निघाले त्या वेळीं 'आज नाटकाला येणार आहें' अशी वर्दी मीं दिली! 'या कीं—बापूराव तुम्हाला बसवील-बरं का रे बापूराव! स्वारी नाटकाला येणार आहे,' असें त्यांनीं सांगितलें आणि त्यांची मोटर चालू झाली!

—आज आपण एक मोठा विक्रम केला असेंच मला त्या दिवशीं वाटलें!

'मयसभे, तूं मला धन्य केलेंस—' :१२:

मागें मीं स्वयंवर नाटक पाहिलें आणि आतां विद्याहरण पाहणार होतों, पण त्या दरम्यानच्या काळांत तीन महत्त्वाच्या घटना गंधर्व मंडळींत घडून आल्या होत्या. गणपतराव बोडसांनीं कंपनीची मालकी सोडली तेव्हां गंधर्व कंपनीला कर्ज नसलें, तरी बालगंधर्वांना जें कर्ज होतें त्यांत प्रथम भागीदारीच्या मोबदल्यासाठीं गणपतरावांना

दिलेल्या सत्तावीस हजारांची भर पडली. होतां होतां कर्जाचा आंकडा दीड लाखावर जाऊन पोहोंचला आणि अखेर कपनी पी. एँस. लाड सॉलिसिटरांच्या ताब्यांत 'मॉर्गेजी इन् पझेशन' म्हणून गेली. मुंबईतील एक विख्यात सॉलिसिटर, गंधर्व मंडळीच्या स्थापनेपासून तिचे सल्लागार, आणि बोलपटांतील पहिल्या सुप्रसिद्ध महाराष्ट्रीय अभिनेत्रीचे-म्हणजे दुर्गाबाई खोटयांचे वडील, म्हणजेच आमचे लाडसाहेब !

बिनहिशेबी कारभारांत भर म्हणूनच कीं काय, द्रौपदी नाटकासाठीं अवाढव्य खर्च करण्यांत आला होता. राजसूय यज्ञाच्या दिमाखांत मिरवणाऱ्या द्रौपदीचें यशोवैभव आणि पराजित कौरवांची नाचक्की यांचें जणूं काय प्रतीकच अशा मयसभेला उद्देशून, 'मयसभे, तूं मला धन्य केलेंस' असें वाक्य खाडिलकरांनीं द्रौपदीच्या तोंडीं घातलें होतें आणि बालगंधर्वही ते मोठ्या तोऱ्यांत उच्चारीत ! जरतारी महावस्त्रांच्या लखलखाटानें सोन्याचें पाणी दिलेल्या चांदीच्या मुकुटांनाही दिपविलें होतें. भास्करबुवांच्या खास ठेवणींतील चालींनीं सजलेलें तें शेवटचें नाटक ! परतु तो सर्व कारभार मयसभेच्या स्वरूपाचाच झाला. द्रौपदी नाटक रंगभूमीवर येतांच तें अयशस्वी आहे असा बोभाटा झाल्यामुळें त्याच्या पाठोपाठ जाहीर झालेल्या कर्जाची जबाबदारी त्या अपेशी नाटकावर टाकली गेली. कीचकवधानंतर भागवत वारले, द्रौपदीनंतर गंधर्व मडळीला कर्ज झालें, अशा कांहीं अनुभवांमुळें द्रौपदीचें कथानक अपयशी ठरतें असा एक समज नाट्यसृष्टींत दृढमूल झाला होता. परंतु द्रौपदी नाटक अपयशी नव्हतें. सुरुवातीला जरी तें पडल्यासारखें वाटलें तरी शेवटीं स्वयंवर—एकच प्याल्याच्या खालोखाल अखंड रतीबाची धार देणारी ती एक कामधेनु ठरली. परंतु द्रौपदीमुळें कर्ज झालें हा लोकापवाद खाडिलकरांच्या कानीं गेल्यावर, कर्ज फिटेपर्यंत त्यांनीं नाटकाचा मोबदला घेतला नाहीं ही गोष्ट त्यांच्या करारी आणि सहृदय स्वभावाच्या स्मरणार्थ अवश्य नमूद केली पाहिजे.

कर्जाची बातमी वणव्यासारखी पसरून चौपाटीवरील एकच एक चर्चेचा विषय व्हावी, इतका नाट्यकलेबद्दलचा आणि बालगन्धर्वांबद्दलचा जिव्हाळा त्या वेळीं घरोघर नांदत होता. कांहीं दिवस लोटल्यावर वालचद हिराचंद वगैरे धनिक मंडळी एके दिवशीं मुंबईच्या सर्व्हंटस् ऑफ इंडिया सोसायटींत एकत्र जमली आणि त्यांनीं दोन तासांत दीड लाख रुपयांची पर्स जमविली. परंतु, 'माझ्या अंगांत शक्ति आहे तोंपर्यंत माझें कर्ज मलाच फेडलें पाहिजे, गंधर्व मंडळीवरील आपलें प्रेम मात्र कायम ठेवा' अशा निर्धाराचें उत्तर देऊन बालगंधर्वांनीं ती देणगी नाकारली ! त्यानंतर १९२० ते १९२७ पर्यंत त्यांना कर्जफेडीसाठीं अविश्रांत श्रम करतांना पाहून, 'लुगडें नेसून हिमतीनें कर्ज फेडणारा तो खरा मर्द आहे' असे उद्गार बन्याबापू कमतनूरकरांनीं एकदां काढले ते सर्वस्वी सार्थ होते. इतकें मात्र खरें, कीं लाडसाहेबांचें कनवाळू छत्र जर बालगंधर्वांच्या डोक्यावर नसतें तर केवळ मनाचा खंबीरपणा त्यांच्या उपयोगी पडला नसता. रंगभूमीवरील बालगंधर्वांची प्रत्येक हौस पुरवीत, आपण परतंत्र झालों असें त्यांना वाटूं न



कै. भाऊराव कोल्हटकर

देण्याची खबरदारी घेत, त्यांची उमेद आणि हौस कायम राखून लाडसाहेबांनीं बालगंधर्वांना कर्जफेड सुकर करून दिली. अशा 'कलावंत देणेदार आणि दिलदार सावकाराची' जोडी क्वचितच पाहायला सांपडेल.

त्या कर्जाची आमूलाग्र जबाबदारी ज्यांच्या माथीं मारण्यांत आली होती, त्या कृष्णाजी परशुराम, ऊर्फ बाळासाहेब पंडितांचें कर्जामुळेंच गंधर्व कंपनींतून उच्चाटण झालें ही दुसरी महत्त्वाची घटना होती. कोल्हापुरच्या एका सुखवस्तु कुटुंबांतील तरुण बाळासाहेब प्रथम बालगन्धर्वांच्या भजनीं लागला, पुढें तो गंधर्व मंडळीचा कर्तुम्अकर्तुम् व्यवस्थापक आणि भाग्यविधाता बनला, आणि शेवटीं ती सावकारांकडे गहाण टाकण्याचें अपयश स्वीकारता झाला ! सुमारें १९१२ ते १९२१ हा नारायणराव राजहंसांच्या आयुष्यांतील 'बाळसाहेब कालखण्ड' समजला पाहिजे, आणि त्याला उद्देशून 'त्या वेळीं मी बाळसाहेबांचा ग्रामोफोन झालों होतों' असे उद्गार पुढें बालगंधर्व काढीत असत. बाळसाहेबांबद्दल जितकें विरुद्ध आणि तीव्रतेनें लिहितां येण्यासारखें होतें तितकें सर्व बोडसांनीं आपल्या 'भूमिकेंत' लिहिलें आहे, त्यांत एका शब्दाचीही भर टाकणें कोणाला शक्य होईल असें मला वाटत नाहीं. गंधर्व कंपनीनंतर बाळासाहेब प्रथम शाहूनगरवासीच्या मुंबईच्या मुक्कामाचे व्यवस्थापक होते, नंतर त्यांनीं यशवंत मंडळीची आणि समर्थ मंडळीची व्यवस्था पाहिली, शेवटीं एका विमा कंपनीच्या प्रादेशिक व्यवस्थापकाची नोकरी धरली आणि अखेर २७–१२–१९४२ रोजीं अखेरीस आपली विचित्र कारकीर्द आटोपून त्यांनीं इहलोकाचा निरोप घेतला ! पण 'गधर्व कंपनी सावकारांकडे गहाण टाकणारा व्यवस्थापक' हा दुर्लौकिक त्यांना जन्मभर चिकटला होता.

परंतु माझें मात्र असें मत आहे कीं बाळासाहेब कितीही बेजबाबदार आणि बिनहिशेबी असले, तरी ते नसते तरी बालगन्धर्वांना कर्ज झालेंच असतें. बाळासाहेबांमुळें झालेलें कर्ज १९२८ च्या सुरुवातीला फिटल्यावर गंधर्वांना अधिकाधिक उत्पन्न होत असूनही अखेरपर्यंत बालगंधर्व कर्जबाजारी ते कर्जबाजारीच राहिले. किर्लोस्कर मंडळींत नोकर असतांना त्यांना कर्ज होतें, गंधर्व मंडळीचे भागीदार मालक असतांना कर्ज होतें, स्वतंत्र रियासतींत कर्ज होतें, बाळासाहेब असतांना कर्ज होतें आणि नसतांनाही होतें ! त्याचें कारणच असें कीं एखादी गोष्ट हवी म्हटली म्हणजे ती हवीच, ही सतत प्रज्वलित असलेली लहरी वृत्ति त्यांच्या कर्जाची नुसती जन्मदात्रीच नव्हे, तर त्याची सदैव जोपासना करून त्याला 'लहानाचें मोठें' करणारी सूतिका ठरली ! पण ती अनावर लहर रंगभूमीला वैभवशाली करण्याकरितां नाचत होती–वैयक्तिक ख्यालीखुशालीची बटीक नव्हती ! त्या लहरीच्या समर्थनार्थ नव्हे, पण तिचा अकारण दुर्लौकिक दूर करण्याकरितां हें विधान करणें मला अवश्य वाटतें.

दरमहा तेरा हजार रुपये मिळविणाऱ्या बालगंधर्वांसारख्या नटानें राजहंसांच्या एकत्र कुटुंबासाठीं दरमहा हजार–दीड–हजार रुपये खर्च केले तर ती उधळपट्टी झाली असें

म्हणतां येणार नाहीं. गणपतराव बोडसांनीं मालकी सोडल्यानंतरच्या सव्वा वर्षांत गंधर्व मंडळीला झालेलें कर्ज फारच भारी दराच्या व्याजानें काढलें होतें, म्हणून १९२७ अखेर बालगंधर्वांना सुमारें पावणेतीन लाखांची रक्कम सावकारांच्या घरांत ओतावी लागली. परंतु १९२१ सालीं जाहीर झालेल्या कर्जाचें मुद्दल दीड लाखाच्या पलीकडे नव्हते. त्यापैकीं सत्तावीस हजार रुपये गणपतरावांची भागीदारी मोडतांना उभे करावे लागले होते, जवळ जवळ सत्तर हजार रुपये द्रौपदी नाटकासाठीं खर्च झाले होते, आणि बाळासाहेब पंडितांवर झालेल्या सोलापूर बॅंकेसबंधींच्या एका खटल्याप्रीत्यर्थ नांवें पडलेल्या जवळ जवळ बावन हजार रुपयांची 'तसलमात' कंपनीच्या जमाखर्चांत दिसत होती. दीड लाख रुपयांचा हा हिशेब पाहिला, म्हणजे त्या कर्जापैकीं एक पै देखील बालगंधर्वांनीं स्वतःच्या ख्यालीखुशालीसाठीं खर्च केली नव्हती हे आपोआप स्पष्ट होईल ! अशा परिस्थितींत नेहमी कर्ज झालें ते पांडवांचे मुकुट खऱ्या सोन्याचे असावेत, रुक्मिणीच्या महालांत खऱ्या जरीचा गालिचा अथरलेला असावा, प्रत्यक्ष पंढरपुरासारख्या देवालयांत कान्होपात्रेने पांडुरंगाचे भजन करावे, या रंगभूमिविषयक लालसांमुळेच ! माझ्या विधिलिखित नाटकांतल्या सेनापतीच्या मंदिलांत बगळ्याचीं पांढरीं पिसे चाललीं असतीं, पण एका सम्राटाच्या सेनापतीच्या मंदिलाला शोभणारीं पिसे 'व्हाइट वे लेड लॉ' कंपनींतून आणलीं, त्यांचा खर्च पन्नास रुपये झाला ! बालगन्धर्वांना कर्ज झाले ते अशा कारणांमुळे-स्वतःच्या कुटुंबासाठीं दरमहा हजार रुपये खर्च केले म्हणून नव्हे ! कलेला नटविण्यासबंधींची बालगंधर्वांची लालसा अतिरंजित असेल, पण तिच्या प्रामाणिकपणाबद्दल शंका घेतां येणार नाहीं. 'असल्या खर्चांमुळें दारिद्र्याचे भयंकर भविष्य तुमच्या हातांनीं तुम्हीं स्वतःवर ओढवून घेतां आहां,' हें वारंवार अनेकांनीं एकमुखानें बजाविलें असतांही तो अवाढव्य खर्च चालू ठेवणें यापेक्षा कलेची सेवा मी ओळखतच नाहीं. आपल्या योगक्षेमाची जननी अशा कलेला फाटकें वस्त्र नेसवून कांहीं कलावंत धनसंपन्न झालेही असतील, पण त्यांच्या धनसंपन्नतेपेक्षां बालगंधर्वांच्या कलोत्सुक निष्कांचनतेला मी अधिक महत्त्व देईन !

अशा शककर्त्या नटाभोवतीं अद्भुततेचें, दुर्लभतेचें आणि असामान्यतेचें वलय निर्माण करण्याची कामगिरी बाळासाहेबांनीं खचित बजाविली होती. त्यांनीं बालगंधर्वांना कधीं उघड्यावर हिंडूं दिलें नाहीं, बालगंधर्वांची भेट तर दूरच राहो, पण दृष्टभेटही सहज आहे असें निकटपरिचितांना देखील वाटूं दिलें नाहीं ! गंधर्व मंडळीच्या नाट्यप्रयोगाच्या मासिक-कार्यक्रमपत्रिका आणि त्यांना अनुषंगिक अशी मासिक-तिकिटांची (season tickets) सोय बाळासाहेबांनीं अमलांत आणली, तसें नाट्यव्यवसायांत कधींही घडलें नाहीं. गंधर्व मंडळीचा मासिक कार्यक्रम अगोदर निश्चित व्हावा इतकें तिचें माहात्म्य आहे असेंच नव्हे, तर तिच्या नियोजित कार्यक्रमांची शाश्वति इतकी आहे कीं प्रेक्षकांनीं त्याच्यावर विश्वास ठेवून निःशंक राहावें, हा भरंवसा बाळासाहेबांनीं निर्माण करून बालगंधर्वांचा लौकिक वाढविला यांत संशय नाहीं. गंधर्व कंपनीचे आगाऊ निश्चित

कार्यक्रम आणि मुक्काम या दोन गोष्टी अशा होत्या कीं त्यामुळें ती इतर नाटय-व्यवसायिक संस्थांपेक्षां निराळी वाटत होती. आपल्या अमदानींत मुंबई-पुणें-बडोदें अन् बेळगांव या परीघाबाहेर गंधर्व मंडळीला सहसा न हालविल्यामुळें, व्यवसाय दृष्ट्यादेखील बाळासाहेबांनीं हितकर कामगिरी बजावली होती. कारण त्या ठराविक मुक्कामांच्या पंचक्रोशीबाहेर वर्षानुवर्षे न गेलेली गंधर्व मंडळी, पुढें सोलापुरला किंवा वऱ्हाडांत जातांच तिच्यावर पैशांचा पाऊस पडला. नाटयव्यवसायाची कल्पना बाळासाहेबांना बिनचूक होती, परंतु व्यवसायाचें किंवा आयुष्याचें गणित त्यांना माहित नव्हतें हा एकच अक्षम्य दोष त्यांच्या कार्यपद्धतींत होता. द्रौपदी नाटकाची पहिली तिकिटविक्री सकाळीं सात वाजतां सुरू होणार म्हणून 'पहिली-रात्रवाल्यांनीं' (first nighters) पहाटेपासून तिकिट ऑफिस भोवतीं गर्दी करावी, आणि सात वाजतां त्यांना 'कोणत्याही दराची तिकिटें शिल्लक नाहींत' अशीं पाटी दिसावी, हे प्रकार कांहींसे निर्दयपणाचे आणि बरेचसे संपादित असले तरी त्यामुळें जो गवगवा व्हायचा, त्याची कल्पनाच करावी!

परंतु गंधर्व मंडळी सोडण्यापूर्वी बाळासाहेबांनीं आपली एक महत्त्वाकांक्षा पूर्ण केली, आणि तीच मीं सुरुवातीला उल्लेखिलेल्या घटनांपैकीं तिसरी घटना होती! गंधर्व मंडळीची मालकी सोडून गेलेले (३०-११-१९१९) बोडस पुनः गंधर्व मंडळींत (मार्च १९२१) अवतरले होते. आपण गंधर्व मंडळीचे नोकर नसून लाड सॉलिसिटर आणि दादासाहेब कुंटे यांचा 'मनुष्य' म्हणून आलों आहोंत असें गणपतराव सांगत होते, आणि म्हणून त्यांना देऊं केलेल्या 'दरमहा पांचशे रुपयांच्या बिदागीला' पगार म्हणतां कामा नये असा त्यांचा आग्रह होता! आपला आणि गंधर्व मंडळीचा सेव्यसेवक भाव नाहीं हें संदेश वर्तमानपत्रांत कटाक्षानें प्रसिद्ध करून घेण्याची गणपतरावांना गरज भासावी, याच्या मागे एक तसाच इतिहास होता! गंधर्व मंडळीची मालकी सोडून गणपतराव गेले त्या वेळीं, 'एका वर्षांत नोकर म्हणून गणपतरावांना नाचवीन' असे उद्गार बाळासाहेबांनीं काढले होते. आणि म्हणून पगार म्हणा किंवा खंडणी म्हणा, बाल-गंधर्वांचा नोकर म्हणा किंवा कुंटे-लाडांचा माणूस म्हणा, पण गणपतरावांना दरमहा पांचशें रुपये मोबदला देऊन गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर पुनः खेंचलें, म्हणून बाळा-साहेबांना खुनशी आनंद झालाच असेल!

मात्र या 'राजकारणाशीं' माझ्यासारख्या प्रेक्षकांना कांहींच कर्तव्य नव्हतें. गंधर्व-बोडसांची जोडी पुनः एकत्र आलेली पाहून प्रत्येकाला मनापासून आनंद झाला होता. गणपतरावांच्या पुनरागमनामुळें गंधर्व मंडळीच्या नाटकांचा गोंडसपणा निर्विवाद वाढला होता. जोडीला पुनः जोड मिळाल्यामुळें गणपतरावांच्या भूमिकांत आतां जें विशेष सौष्ठव दिसत होतें तें मला यशवंत मंडळींत दिसलें नव्हतें. 'रंगभूमीवर एखादी नवी 'ॲक्शन' घेतली, तर नारायणरावांकडून लगेच तिचें उत्तर (response) मिळतें— हा आनंद दुसरीकडे मिळत नाहीं' असें गणपतराव आम्हाला नेहमीं सांगत असत.

—नारायणराव आणि गणपतराव पुन: एकत्र दिसूं लागले म्हणून मुंबापुरीचें रसिक-हृदय जणूं काय उचंबळून आलें होतें. त्या नाटकांच्या रससेवनांत गर्क होऊन यशस्वी नाटकाचें महान् स्वरूप मला दिसल्यामुळें, स्वत: नाटक लिहायचा बेत मीं जरी रद्द केला नाहीं, तरी बेमुदत तहकूब केला !

'आमचेच चोर चांगले !' : १३ :

त्या वेळीं गंधर्वांच्या मुख्य नायकाचीं कामें जगन्नाथबुवा पंढरपुरकर करीत असत. टेंबे कंपनींतून गेल्यावर प्रथम दत्तोपंत पेठकरांच्या, आणि त्यांच्या अपमृत्यूनंतर कीर्तनी पेशाच्या पंढरपुरकरबुवांच्या अंगावर गंधर्वांच्या मुख्य नायकाची झूल चढवावी लागली. बुवांच्या आवाजाची जात इतकी गोड आणि वजनदार होती, कीं तिच्यामुळें बारिक डोळे, किडकिडीत बांधा आणि तटस्थ चेहरा यांसारखीं वैगुण्यें ते विसरायला लावीत. गणपतरावांच्या सुशिक्षणामुळें स्वयंवरांतील भीष्मकाची आणि संशयकल्लोळांतील अश्विनशेटची, आणि नंतर द्रौपदींतील दुर्योधनाची भूमिका ते सुंदर करीत.

दुय्यम संगीत स्त्रीभूमिका मास्तर कृष्णराव करीत असत. भरपूर गायनापलीकडे भूमिका म्हणून जी असते तिची त्यांना कधींच गरज वाटली नाहीं. शरद (एकच प्याला), महाराणी (स्वयंवर), आणि भानुमती (द्रौपदी) या भूमिकांतील त्यांचीं पदें फार लोकप्रिय होतीं. एकच प्याल्यानंतर कांहीं काळ तर त्यांच्या गायकीचें बालगंधर्वांच्या बरोबरीनें रसिकांवर वजन पडलें होतें. १९२१ सालीं त्यांचीं 'मानभंग दाही', 'छळिति या हृदया' आणि 'ललना मना' वगैरे पदें कॉलेजांतील वसतिगृहांच्या कानाकोपऱ्यांतून गाणें जाणणाऱ्या, आणि न जाणणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या तोंडूनही ऐकूं येत होतीं.

कुसुम (मानापमान), मदनिका (मृच्छकटिक), कृत्तिका (संशयकल्लोळ), स्नेहलता (स्वयंवर) आणि गीता (एकच प्याला) या गद्य भूमिका सदाशिवराव रानडे करीत असत. सुंदर आणि गोंडस सोंग, पाणीदार डोळे आणि हालता चेहरा या त्यांच्या गुणविशेषांमुळें त्यांची आणि बालगंधर्वांची जोडी रंगभूमीवर आली म्हणजे प्रेक्षक अगदीं खूष व्हायचे ! या जोडीचें तें हसणें, लाजणें, मुरडणें आणि माना वेळावणें गंधर्वांच्या रंगभूमीवर सतरा वर्षेपर्यंत अव्याहत चालू होतें. इतकीं वर्षेपर्यंत दोघां नटांनीं त्याच त्या भूमिका एकत्र केल्याचें दुसरें उदाहरण मला तरी माहित नाहीं. रानड्यांचा नैसर्गिक आवाज अगदीं तद्दन पुरुषी घाटाचा होता, परंतु स्त्रीभूमिका करतांना ते जो चोरटा बारिक आवाज काढीत तो कृत्रिम आहे हें प्रेक्षकांना कधींच समजलें नाहीं. रानडे मूळचे ललितकलेंतले. केशवरावांच्या 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे'त ते देवांगनेची भूमिका करीत असत.

ललितकलेंतून गंधर्व मंडळींत आलेले आणखीही नट होते. त्यांपैकीं पहिले आणि महत्त्वाचे म्हणजे विनोदी भूमिका करण्यांत पटाईत असलेले केशव भिकाजी देवधर. मैत्रेय (मृच्छकटिक) आणि ज्योतिषी (स्वयंवर) अशा नामांकित भूमिकांवर त्यांनीं एकच प्याल्यांतील तळीरामाच्या कामाचा कळस चढविला. परंतु प्रकृतीचें अस्वास्थ्य त्यांच्या मागें नेहमीचें लागलें असल्यामुळें ते १९२४ सालीं अकालीं कालवश झाले. १९२० सालीं रामभाऊ गुळवणी आणि माधवराव वालावलकर अशा आणखी दोघां संगीत नटांची ललितकलेंतून गंधर्व कंपनींत आयात झाली होती. गुळवणींचें ललितकलेच्या संन्याशाचा संसारांतील दुलारीचें काम लोकप्रिय झालें असलें, तरी गंधर्व मंडळींत त्यांचा कधीं प्रभाव पडला नाहीं. १९२० ते १९३३ पर्यंत ते गंधर्व मंडळींत येऊन जाऊन होते. त्याच मुदतींत त्यांनीं केशव संगीत मंडळी आणि भोसले संगीत मंडळी अशा दोन कंपन्यांची केशवरावांच्या स्मरणार्थ स्थापना केली होती वै कांहीं काळ ते नाटयकलाप्रसारक मंडळींतही होते. १९३३ सालीं मात्र त्यांनीं रंगभूमीचा शेवटचा निरोप घेतला आणि ग्वाल्हेर दरबारची नोकरी पत्करून गाण्याची मेहनत सुरू केली. महाराष्ट्रीय गायकांत एक नांव घेण्याजोगे गायक असा लौकिक आतां त्यांनीं मिळविला असून, 'ग्वाल्हेर दरबारके रामचंद्र कुशाबा गुळवणीं'ची हजेरी अधूनमधून दिल्ली रेडिओ स्टेशनवर लागलेली आढळून येते. वालावलकर १९२१ सालीं गंधर्व मंडळींत शिरले ते कायमचेच अडकले ! गद्य नटांत महादेव अभ्यंकरांच्या युवराज (विद्याहरण), पद्माकर (एकच प्याला), रुक्मी (स्वयंवर) वगैरे भूमिका लक्षांत ठेवण्यासारख्या व्हायच्या. त्यांचें सोंग तरतरीत, रंगभूमीवरील हालचाल रुबाबदार आणि आवाजही भरदार होता. पण प्रसंगानुसार आवाजांत रसपूर्ण चढउतार करण्याची पद्धत अभ्यंकरांच्या प्रकृतीला जणूं काय मानवतच नसे, हें एक महत्त्वाचें वैगुण्य होतें.

गंधर्व मंडळीचा प्रेक्षकवर्ग इतर कंपन्यांपेक्षां अधिक संपन्न आणि अधिक व्यापक होता. गजांत लक्ष्मींत लोळणारे गुजराथी, भाटिये, खोजे आणि मुलतानी, नामांकित कायदेपंडित आणि आरोग्यपंडित, परगांवहून आलेले षोकी मुशाफीर, आणि विश्वविद्यालयांतील गुजराथी आणि महाराष्ट्रीयच नव्हे, तर मद्रासी विद्यार्थीही, अशा प्रेक्षकांनीं सदैव तुडुंब भरलेल्या रंगमंदिरांत स्त्रीप्रेक्षकांचा भरणा 'डोळ्यांत भरण्याजोगा' असे.परीटघडीचे रेशमी कपडे, कनोजी अत्तरांचा आणि पॅरिसच्या सेंटस्‌चा सुवास, काळ्या मखमलीच्या गंधर्व कॅप्सप्रमाणें अश्विनशेटी व फाल्गुनरावी पगड्या, जॉर्जिएटच्या नयनमनोहर पातळांबरोबर उंची बनारसी साड्या, आणि बहारदार फुलांच्या नयनमनोहर वेण्या गंधर्वांच्या रंगमंदिरांत एकत्र दिसल्या म्हणजे मुंबईतील सर्व षोकीन सौंदर्य येथें गोळा झालें आहे असें वाटायचें. सिंधूचें करुणचित्र पाहून डोळ्याला आलेलीं आसवें टिपण्याकरितां शेजारच्या कोमल करपल्लवांत लव्हेंडरनें भिजविलेला हातरुमाल विराजमान झाला, म्हणजे एकच प्याल्याशीं तन्मय झालेल्या प्रेक्षकाला सत्यसृष्टीची सुगंधी जाणीव झाल्याशिवाय रहात नसे ! खुर्च्यांच्या पहिल्या आठदहा रांगांचीं तिकीटें आगाऊच

रिझर्व होत असल्यामुळें एका खुर्चीवर तिकिट विकत घेऊन नाटकाला आलेला प्रतिष्ठित प्रेक्षक, आणि त्याच्या शेजारीं नाटकगृहांत फुकट प्रवेश मिळतांच चंची सोडून बसलेला रेल्वेचा ' कोचिंग क्लार्क,' असा प्रकार गन्धर्व मंडळीच्या रंगमंदिरांत दृष्टीला पडत नव्हता !

या खेपेला बालगंधर्वांची विद्याहरणांतील देवयानीची भूमिका मला विशेष आवडली. द्यूतसभेच्या शेवटच्या सामर्थ्यवान प्रवेशाशिवाय बाकीचें द्रौपदी नाटक मला कधींच आवडलें नाहीं. द्रौपदी नाटकापासून शोकरसाच्या प्रसगीं हेल काढून बोलायची अनिष्ट संवय बालगंधर्वांना लागली, ती १९२८ सालीं पुनः गणपतराव बोडस कंपनींत येईपर्यंत फार अमर्याद झाली होती. या मुक्कामांत शाकुंतल नाटक नव्या लव्या-जम्यांत रंगभूमीवर आणण्यापलीकडे गंधर्व मंडळीनें दुसरी कोणतीच करामत केली नाहीं. टोलेजंग दिसणारे वालावलकर (दुष्यंत), पंढरपुरकरबुवा (कण्व), बालगंधर्व (शकुंतला), रानडे (अनसूया) आणि गणपतराव (शिष्य) अशी पात्रयोजना होती. एका हिरव्या दिव्याच्या प्रकाशांत बालगंधर्वांचें ' मना तळमळसी ' हें पद सुरू झालें, तेव्हां कण्वमुनींच्या तपोवनांतील पवित्र प्रशांतता रंगभूमीवर प्रकट झाल्यासारखें वाटलें. प्रत्येक नाटकांत रंगभूमीवर प्रथम पाऊल टाकतांच प्रेक्षकांनीं नटाचा टाळ्या वाजवून सत्कार करावा, हा मान बालगंधर्वांच्या बरोबरीनें फक्त बोडसांना मिळत असे. धिप्पाड सोंग आणि पल्लेदार आवाजामुळें वालावलकर सुरुवातीला ' वजन ' मारायचे, पण पुढें त्यांच्या किंचित् कोंकणी उच्चारांमुळें आणि बेफाट गायनामुळें रसभंग व्हायचा ! शाकुंतलच्या पहिल्या दोन तीन खेळांत गणपतरावांनीं हातीं धरलेला लगाम मोकळा सुटतांच दुष्यंत कसा बेफाट झाला, त्याचें ' तिसऱ्या अंकांत आमचा दुष्यंत शृंगार करूं लागला म्हणजे भीति वाटते ' असें बालगंधर्वांनीं एकदां वर्णन केलें. मुख्य नायक म्हणून वालावलकर कीर्ति मिळवूं शकले नसले, तरी ' वाटेल त्या वेळीं वाटेल तीं कामें करून नडूं द्यायचा नाहीं,' हें तंत्र मोठ्या प्रामाणिकपणानें सांभाळल्यामुळें गंधर्व मंडळीची त्यांनीं शेवटपर्यंत अत्यंत उपयुक्त सेवा केली. त्याचे चीज म्हणून अखेर १९४४ सालीं, 'वालावलकरां-सारखा उपयोगी माणूस मिळायचा नाहीं ' असे उद्गार बालगंधर्वांनीं मजजवळ काढले. नायकाच्या खालच्या पातळीवरील सडेतोड आणि बेछूट अशा दरबारी (आशानिराशा) व ज्वालामुखी (मेनका) या भूमिका त्यांनीं खरोखरच उत्तम केल्या. वालावलकरांची नक्कल पाठ नाहीं किंवा त्यांचा आवाज बसला आहे असें मीं चोवीस वर्षांत एकदा-देखील पाहिलें नाहीं.

जून १९२१ पासून मी दर रविवारीं नाटकाला जाऊं लागलों होतों. पण ' नारायण-रावांना कर्ज आहे, स्नेही मंडळींनीं तिकिटें काढून नाटकें पाहिलीं पाहिजेत ' असा उपदेश बापूराव राजहंसांनीं मला एके दिवशीं केल्याकारणानें मी त्यानंतर गंधर्वांच्या नाटकगृहांत जाईनासा झालों ! त्याच्या अगोदर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांतील एक अभूतपूर्व नाट्यप्रयोग मुंबईला होऊन गेला !

किर्लोस्कर मंडळींत बालगंधर्व आणि किर्लोस्करांशीं स्पर्धा करणाऱ्या स्वदेशहितचिंतक मंडळींत केशवराव भोसले, हे दोघे गायक नट जवळजवळ एकाच वेळीं उदयाला आले आणि त्यांच्या शारदेच्या आणि सुभद्रेच्या भूमिका सारख्याच लोकप्रिय झाल्या. बालगंधर्वांना सुरुवातीपासून किर्लोस्कार मंडळीची वैभवशाली परंपरा उपयोगी पडली, तर ललितकलादर्श मंडळीची स्थापना केल्यापासून केशवरावांना कित्येक वर्षेपर्यंत अत्यंत विपरीत परिस्थितीशीं झगडावें लागलें. बालगंधर्वांना सबंध महाराष्ट्र मानीत होता, तर प्रेक्षकांच्या केवळ दुराग्रहामुळें केशवरावांना सन १९२१ सालपर्यंत तितकी महती मिळाली नव्हती. बालगंधर्वांनीं शेवटपर्यंत स्त्रीभूमिका केल्या, तर केशवरावांनीं मानापमाना-नंतर पुरुषभूमिकांत उडी घेतली. आपलें असामान्य गायन आणि कर्तृत्व यांचा केशवरावांना आत्मविश्वास असल्यामुळें, गंधर्वांचा प्रेक्षकवर्ग आपल्याला मानीत नाहीं याचें त्यांना नुसतें वैषम्यच वाटत नव्हतें तर त्यांच्या मनांत एक प्रकारची चीड उत्पन्न झाली होती. आणि म्हणून खाडिलकरांचीं जुनीं नाटकें करावीं, त्यांचीं नवीं नाटकें मिळत नाहींत तर वरेरकरांचीं बसवावीं, बखलेबुवा नाहींत तर वझेबुवांचें शिष्यत्व पत्करावें, गणपतराव बोडसांनीं गंधर्व कंपनी आणि सरनाईकांनीं शिवराज मंडळी सोडल्यावर त्यांना मानानें ललितकलेंत आणण्याचा प्रयत्न करावा, अशा मोठ्या चुरशीनें केशवराव धंदा करीत होते. गंधर्वांच्या प्रेक्षकांच्या मनांत केशवरावांबद्दल अनादराची भावना होती असें नव्हे, तर 'गंधर्वांशिवाय कुणाचें नाटक पाहायचेंच नाहीं' या निष्ठेमुळें त्यांना केशवराव ही एक जवळ जवळ अज्ञात चीज होती. काय वाटेल तें करून बालगंधर्वांबरोबर एक तरी भूमिका करायची आणि गंधर्वांच्या प्रेक्षकांचे डोळे दिपवायचे, अशी महत्त्वाकांक्षा केशवरावांनीं म्हणूनच बाळगली होती.

मुंबईत महाराष्ट्रीयांच्या मालकीचें एक नाटकगृह बांधण्याकरितां संयुक्त मानापमान नाटक करावें आणि त्या नाटकगृहाला 'केशव नारायण थिएटर' असें नांव द्यावें, अशी कल्पना १९१९ सालीं अच्युतराव कोल्हटकरांनीं काढली होती पण ती फलद्रूप झाली नाहीं. १९२१ सालीं महात्मा गांधींनीं काढलेल्या टिळक-स्वराज्य फंडाच्या वेळीं ती कल्पना उपयोगी पडली आणि मुंबईच्या बालीवाला ग्रँड थिएटरमध्यें ८–७–१९२१ रोजीं संयुक्त मानापमानाचा प्रयोग झाला. केशवरावांची ललितकलादर्श मंडळी त्या वेळीं पुण्याला होती. संयुक्त मानापमानासाठीं मुंबईला जातांना बन्याबापू कमतनूरकरांना केशवराव म्हणाले, 'बन्याबापू, ज्या प्रसंगाची मी जन्मभर वाट पहात होतों, तोच हा प्रसंग !'

गांधींनीं पुरस्कारलेला आणि टिळकांचें नांव सांगणारा फंड आणि त्याच्यासाठीं केशव-नारायणांचें संयुक्त मानापमान, या असामान्य पर्वणीचा मुंबईच्या रसिकांनीं कसा सत्कार केला असेल त्याची कल्पनाच केलेली बरी ! मुंबईकरांना कित्येक दिवस दुसरा विषयच माहित नव्हता. उपहारगृहांत, खानावळींत, आगगाड्यांत, कॉलेजांत, चौपाटीवर, आणि जेथें जेथें चार लोक भेटतील तेथें तेथें एकच विषय चालू होता—आणि तो म्हणजे संयुक्त मानापमान ! नाट्यकलेच्या गेल्या शंभर वर्षांच्या आयुष्यांत

इतकी आतुरता आणि इतकी खळबळ कधींही दृष्टीला पडली नाहीं. प्रत्येक प्रेक्षक त्या नाटयप्रयोगाकडे दोन महान् कलावंतांचें मीलन म्हणून नव्हे, तर जणू काय ती दोन मल्लांची कुस्ति होती अशा दृष्टीनें पहात होता. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं केलेल्या पहिल्या शाकुंतल नाटकाला मराठी नाटयकलेची पद्धतशीर सुरुवात करण्याचें पुण्य होतें, तर संयुक्त मानापमान हें आमच्या नाटयकलेनें गांठलेलें अत्युच्च शिखर होतें. मराठी नाटयकलेच्या पहिल्या शंभर वर्षांच्या कालखंडाचा गोड समारोप करण्याकरितां बालगंधर्व, बोडस, दाते, कोल्हटकर, चिंतोबा गुरव, लोंढे आणि वालावलकर वगैरे नटांनीं ८–११–४३ रोजीं सांगलीला शारदा नाटकाचा जो प्रयोग केला, त्याला मी संयुक्त मानापमानाच्या खालोखालच महत्त्व देईन. आरंभ, उत्कर्ष आणि समारोप असे हे मराठी रंगभूमीच्या पहिल्या शंभर वर्षांचे तीन टप्पे समजले पाहिजेत. मी आणि माझ्या मित्रमंडळींनीं पांच रुपयांच्या शेवटच्या दरांत बसून (पहिलें तिकिट शंभर रुपयांचें होतें) संयुक्त मानापमान पाहण्याचें ठरविलें आणि बापूराव राजहंसांनींही आम्हाला आठ तिकिटें देण्याचें कबूल केलें. परंतु ऐन वेळीं त्यांनीं माझ्यासमोर एकच तिकिट टाकल्यामुळें आम्ही कोणीच नाटकाला गेलों नाहीं.

एका अद्वितीय नाटयप्रयोगाला, नव्हे नाटयप्रसंगालाच, मी मुकलों तो असा !

दोन्ही कंपन्यांतून पात्रांची निवड समसमान करायचें ठरलें होतें. धैर्यधर (केशवराव) ललितकलेचा तर भामिनी (बालगंधर्व) गंधर्वांची, विलासधर (वालावलकर) गंधर्वांचा तर अक्कासाहेब (चापेकर) ललितकलेची, कुसुम (रानडे) आणि लक्ष्मीधर (बोडस) गंधर्वांतील तर शीलधर आणि विनोद ललितकलेचा, ऑर्गनवर ललितकलेचे पेंढारकर तर तबल्यावर गंधर्वांचे राजण्णा, अशी खेळीमेळीनें विभागणी चालली असतां, दुसऱ्या अंकांतले चोर कुणाचे आणि शिपाई कुणाचे असा प्रश्न निघाला. त्या वेळीं 'आमचेच चोर चांगले आहेत' असे सूचक उद्गार गणपतरावांनीं सहेतुकपणें काढल्यामुळें एकच हंशा पिकला !

संयुक्त मानापमानाला जवळ जवळ सोळाहजार रुपये उत्पन्न झालें. प्रत्यक्ष नाटकाला हजर असलेल्या प्रेक्षकांनीं मला सांगितलें कीं, नारायणरावांनीं खरोखरच उत्तम काम केलें, पण त्यांच्या आर्जवी गायनाची छाप केशवरावांच्या विद्युल्लतातुल्य गायनाच्या मानानें कमी पडली. नारायणरावांचें गायन म्हणजे महासागराच्या मोहक आणि धुंद वातावरणांत डुलत डुलत विहार करणारी समुद्राची स्वामिनी, तर केशवरावांचें गाणें म्हणजे समोर येईल त्याचा धुव्वा उडवीत विद्युद्वेगानें पुढें सरसावणारी जमिनीवरील पँझर पलटण ! गंधर्व मंडळी एकसारखी मुंबईला असल्यामुळें बालगंधर्वांचें गाणें ज्यांना 'नेहमीचेंच' झालें होतें, ते केशवरावांना न पाहिलेले शेकडों गंधर्वाभिमानी प्रेक्षक दिङ्मूढ होऊनच नाटकगृहाच्या बाहेर पडले !

त्या प्रयोगाकडे स्पर्धेच्या दृष्टीनें सुरुवातीला पाहिल्यानंतर शेवटीं केशवरावांचा दिलदार स्वभाव आपोआप उचंबळून आला. मानापमानाच्या चौथ्या अंकांत धैर्यधराचे चढाव भामिनी हातांत घेते त्या वेळीं, 'नारायणराव, तुम्ही माझ्यापेक्षां वडील आहांत-ते 'चढाव उचलूं नका,' असे उद्गार केशवरावांनीं काढले; आणि त्यानंतर तर, 'नारायणराव-कर्जाची बिलकूल काळजी करूं नका-असे अनेक संयुक्त प्रयोग करून आपण तुमचें कर्ज फेडून टाकूं,' असेंही त्यांनीं आश्वासन दिलें. आमरण पैसा, धंदा, तंटा अशा गोष्टींची घाण चिवडीत बसणाऱ्या कमनशिबी असंतुष्टांची वृत्ति कुठें, आणि ही 'स्वयंमेव मृगेंद्रतेची' दिलदार वृत्ति कुठें !

मानापमानानंतर संयुक्त सौभद्र झालें. त्यांत बालगंधर्व (सुभद्रा), बोडस (कृष्ण), केशवराव (अर्जुन) आणि नारद (मास्तर कृष्णराव) अशी पात्रयोजना होती. सौभद्रांत अग्रपूजेचा मान नारायणरावांनीं मिळविला, पण अर्जुनाच्या पदांत केशवरावांच्या गायकीला वाव नव्हता हें देखील लक्षांत ठेवलें पाहिजे. मानापमानाचा दुसरा संयुक्त प्रयोग होणार आहे आणि संयुक्त विद्याहरणही होणार आहे, अशी बातमी मिळाल्यामुळें मी सौभद्राला गेलों नाहीं.

परंतु मराठी रंगभूमीच्या अनेक आशाआकांक्षांचा चुराडा उडावा अशी निर्दय घटना विधात्यानें तिच्या कपाळीं लिहून ठेविली होती. आपल्या पराक्रमाच्या आणि लौकिकाच्या शिखरावर माध्यान्हीच्या सूर्याप्रमाणें तळपूं लागलेले केशवराव संयुक्त खेळांच्या पाठोपाठ मुदतीच्या तापानें आजारी पडले आणि पुणें मुक्कामीं ४-१०-१९२१ रोजीं मरण पावले ! तें दुष्ट वर्तमान ऐकून सारा महाराष्ट्र हळहळला ! ' जगण्यासारखें जवळ होतें तोंपर्यंत मरण्याची मौज ' केशवरावांनीं लुटली, पण त्यामुळेंच त्या कर्तबगार गायकाचें एकही नाटक मला पाहायला मिळालें नाहीं, हें मी माझें दुर्दैवच समजतों !

'बलवंतां'ना अभयदान— : १४ :

१९२२ च्या मार्च महिन्यांत मी इंदूरला गेलों आणि माझ्या मागोमाग बन्याबापू कमतनूरकर हुदलीकरांकडे दाखल झाले. यशवंत मंडळीवर मर्मभेदक प्रहार केलेलें भावबंधन नाटक घेऊन बलवंत मंडळी आमच्या अगोदर इंदूरला हजर होती. बलवंतांच्या परिवारांत चिंतामणराव कोल्हटकर (खलनायक), कृष्णराव कोल्हापुरे (नायक), मास्तर दीनानाथ (नायिका) आणि मास्तर दिनकर (विनोदी भूमिका) हे प्रमुख नट, व त्यांजबरोबर परशुराम सामंत (दुय्यम नायक), दामोअण्णा मालवणकर (दुय्यम विनोदी भूमिका) आणि गणू मोहिते (बालनट) असे नट होते. कोल्हटकरांच्या हातीं संस्थेचें नेतृत्व असून त्यांच्या खलनायकाच्या भूमिका नांवाजलेल्या होत्या. कृष्णराव कोल्हापुरे आपल्या भूमिका नीटनेटक्या करीत, आणि

तरुण दीनानाथांचें सुंदर आणि पाणीदार सोंग व झारदार आवाज रसिकांना मोहित करीत असे. मास्तर दिनकर ही एक अजब वल्ली होती. किंबहुना, विनोदी भूमिका करणाऱ्या नटांत बोडसांनंतर इतका प्रभावी नट झालाच नाहीं असें मी म्हणेन.

स्वतः चिंतामणरावांना नाटकांचा समंजस शोक असल्यामुळें त्यांनीं नाटकांची निवड नेहमी चांगलीच केली. केळकरांचें 'वीरविडंबन,' खरेशास्त्र्यांचें 'उग्रमंगल,' गडकऱ्यांचें 'भावबंधन' आणि 'पुण्यप्रभाव' हीं १९२२ सालीं बलवंतांचीं प्रमुख नाटकें होतीं. त्यानंतर गडकऱ्यांचें अपूर्ण 'राजसन्यास' (१९२२) आणि 'वेड्यांचा बाजार,' वीर वामनराव जोशांचें 'रणदुंदुभी' (१९२७), सावरकरांचें 'सन्यस्त खड्ग' (१९३१) आणि बेडेकरांचें 'ब्रह्मकुमारी' अशीं नाटकें बसविल्यावर बलवंत कंपनीचें 'बलवंत पिक्चर्स'मध्यें रूपांतर झालें. चिंतामणरावांच्या घनःश्याम (भावबंधन), वृंदावन (पुण्यप्रभाव), साबाजी (राजसंन्यास), मातंग युवराज (रणदुंदुभी), लक्ष्मणसिंह (संन्यस्त खड्ग) या भूमिका, व दीनानाथांच्या लतिका (भावबधन), तेजस्विनी (रणदुंदुभी) आणि शिवांगी (राजसंन्यास) अशा भूमिका विशेष गाजल्या. कंपनीचें नाटयशिक्षण कोल्हटकरांच्या हातीं होतें. लतिकेची फटकळ आणि बालिश भूमिका यशस्वी झाल्यामुळें दीनानाथांना पुढेंपुढें अस्थिर अभिनयाची संवय लागली. एखाद्या नटाची जी भूमिका विशेष लोकप्रिय होईल तिच्या छाया इतर भूमिकांतही दिसूं लागाव्या, असा प्रकार त्याच्या नकळत कित्येकदा होत असतो. दीनानाथांची लतिका, दिनकरचा कामण्णा आणि पेंढारकरांचा वैकुंठ त्यांच्या बहुतेक भूमिकांत दिसायचा ! मास्तर दिनकरची कामण्णा (भावबंधन) आणि उत्तर (वीर-विडंबन) हीं कामें अप्रतिम होत. बोडसांना ज्याप्रमाणें जाडजूड शरीराच्या सुखवस्तु मध्यमवयीन भूमिका शोभायच्या, त्याप्रमाणें फाटक्या अंगाच्या तरुणाची कामें मास्तर दिनकरला विशेष शोभून दिसायचीं ! त्याचें कामण्णाचें काम तर इतकें प्रभावी होतें कीं त्याच्या जोरावर राजाराम संगीत मंडळीनें १९४२ सालीं पुण्यांत सतत चार महिने भावबंधन नाटकाचे अखंड प्रयोग केले. असा हा असामान्य नट सप्टेंबर १९४३ मध्यें क्षयाच्या विकारानें मरण पावला !

भावबंधन नाटकामुळे बलवंत मंडळी आपल्या आयुष्याच्या पहिल्या दोन वर्षांतल्या सांपत्तिक अडचणींतून बाहेर पडली, इतकेंच नव्हे, तर तें तिच्या निरंतरच्या योगक्षेमाचें आणि प्रतिष्ठेचें साधन बनलें. गडकऱ्यांच्या नाटकांपैकीं भावबंधन नाटक विशेष भावनापूर्ण परिस्थितींत जन्माला आलें होतें. 'एकच प्याला' रंगभूमीवर येऊन गाजल्या-नंतर 'गडकऱ्यांचें आणखी एकादें नाटक पाहावें' अशी उत्कंठा प्रत्येक महाराष्ट्री-याच्या मनांत उत्पन्न होऊन, गडकऱ्यांनीं लिहिलेला वाटेल तो मजकूर साहित्याच्या बाजारपेठेंत खपत होता. असें यश अद्यापपावेतों एकाही साहित्यिकानें मिळविलेलें नाहीं. १९२० सालपासून महाराष्ट्रांत दोन पुण्यतिथ्या प्रत्येक वर्षी प्रत्येकाच्या मनापासून साजऱ्या होत आल्या आहेत—एक लोकमान्य टिळकांची आणि दुसरी गडकऱ्यांची !

नाटकांतील एकही वाक्य फुकट जाऊं नये अशा अधाशी उत्साहानें आम्ही भावबंधन नाटक पाहिलें. पहिल्या वाक्यापासून शेवटच्या वाक्यापर्यंत एक क्षणही कंटाळवाणा न जातां नाटकाची रंगत वाक्यागणिक वाढत जावी, एका प्रवेशांत पोट दुखेपर्यंत हंसावें तर दुसऱ्या प्रवेशांत डोळ्यांत अश्रु उभे राहावे, असें भावबंधनासारखें दुसरें नाटक मराठी रंगभूमीवर आलें नाहीं. एकच प्याला नाटक भावनाप्रधान होतें, तर भावबंधन नाटक बुद्धिप्रधान होतें. नाटकाचा प्रयोग चालू असतां गडकऱ्यांच्या अलौकिक बुद्धिवैभवाची प्रभा आपल्यासमोर पसरलेली प्रत्यक्ष पाहतों आहों असा भास होऊन गडकरी जिवंत नाहींत हें खरेंच वाटत नसे. आणि त्यामुळें कधीं कधीं रंगभूमीवरील नटांकडील लक्ष्य उडून प्रेक्षकांची नजर बलवंत मंडळीच्या दर्शनी पडद्याशेजारीं झळकणाऱ्या गडकऱ्यांच्या तैलचित्रावर खिळून बसत असे. नाटककारानें नाट्यप्रयोगाच्या रंगतीचीं सर्व सूत्रें आपल्या हातांत घेऊन, एखाद्या सार्वभौमाप्रमाणें तो प्रेक्षकांकडून हंशा–अश्रु–आणि टाळ्यांची खंडणी वसूल करीत होता असें म्हटलें तरी चालेल! श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनीं लिहिलेली भावबंधनाची प्रस्तावना म्हणजे भावनाप्रधान साहित्याचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे. भावबंधनामुळें अभयदान मिळालेला बलवंतांचा नटवर्ग मान ताठ करून खुल्या जगांत मोठ्या अभिमानानें मिरवूं लागला असला, तर त्यांत नवल काय?

बन्याबापूंबरोबर बलवंत मंडळीच्या बिऱ्हाडीं गेलों त्या वेळीं मीं चिंतोबा गुरवांना पाहिलें. भाऊरावांबरोबर महाश्वेतेची भूमिका नांवाजण्यासारखी केलेल्या चिंतोबांची शेवटची सुप्रसिद्ध भूमिका, म्हणजे पुण्यप्रभावांतील नूपुराची. त्यानंतर १९१६ सालीं चिंतोबांनीं पुण्याला वास्तव्य केलें आणि विशेषतः गाण्याच्या तालमीवर ते आपला चरितार्थ संभाळूं लागले. त्यांनीं एकदां सेवानिवृत्ति पत्करल्यानंतर पुनः १९४३ साल-पर्यंत धंदेवाईक रंगभूमीवर तोंडाला रंग लावला नाहीं. १९४३ सालीं नाट्यशताब्दि-महोत्सवासाठीं सांगलीला, १९४४ सालीं त्याप्रीत्यर्थच पुण्याला आणि मुंबईला, आणि नंतर १९४५ सालीं 'शारदा' नाटकाचे जे प्रयोग झाले त्यांत बुवांनीं श्रीमंताची भूमिका केली. बुवा सत्तरीच्या जवळ फिरकूं लागले तरी 'आपलें वय पन्नास' म्हणून सांगत, पण अखेर शारदा नाटकांत त्यांचें 'पाऊणशें वयमान' जगजाहीर झालें!

रंगभूमीशीं संबंध सुटला तरी १९२२ सालीं गंधर्व मंडळीच्या वीरतनय नाटकाच्या आणि १९२९ सालीं सौ. हिराबाई बडोदेकरांच्या सौभद्र नाटकाच्या तालमी बुवांनीं घेतल्या. आपल्या एकुलत्या एका चिरंजीवांनीं नाटकांत जाऊं नये अशी त्यांची मनस्वी इच्छा होती, पण चिरंजीवांच्या वडिलार्जित रसिक वृत्तीनें एकदां उचल खाऊन पुण्याच्या कांहीं हौशी नटांत तो सामील झाला. शाळेला जातों म्हणून घराच्या बाहेर पडून तालमींना हजर रहावें, असा कार्यक्रम त्यानें आंखला त्याची चिंतोबांना दाद देखील नव्हती. त्या हौशी मंडळीच्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाचें

आमंत्रण मिळाल्यामुळें रात्रीं 'ठीक नऊ वाजतां' चिंतोबा घराबाहेर पडणार, तों त्यांना आपली पगडी आणि मुलगा सांपडेना! जास्त कालापव्यय करण्याच्या भरीला न पडतां, 'शीर सलामत तो पगडो पचास' या तत्त्वानुसार बुवा रुमाल बांधून रंगमंदिरांत दाखल झाले, पडदा वर गेला, आणि पाहतात तों काय? त्यांना समोर सूत्रधाराच्या वेषांत रंगून उभे राहिलेले चिरंजीव दिसले, आणि चिरंजीवांपेक्षांही वयानें वडील अशी ती पगडी देखील त्यांच्याच डोक्यावर दिसली! परंतु झाल्या प्रकारामुळें एखाद्या दुर्वासाप्रमाणें डोक्यांत राख न घालतां, 'हल्लींचीं कारटीं बिघडलीं आहेत' इतकेंच उद्गार त्यांनीं काढले—जशीं काय 'बुवांच्या जमान्यांतलीं कारटीं' बिघडलींच नव्हतीं!

नाट्यव्यवसायाचा संबंध एकदां सोडला तो सोडला, अशी प्रतिज्ञा करून ती पाळ-ण्याचा खंबीरपणा केशवराव शितुतांनीं दाखविला. केशवराव शितुत हे ललितकलेचे व्यवस्थापक आणि केशवराव भोंसल्यांचे स्नेही होते. केशवरावांच्या मृत्यूनंतर शितुत ललितकलेच्या बाहेर पडले आणि 'इतःपर नाटक मंडळींत राहायचें नाहीं, इतकेंच नव्हे, तर पुनः नाटकही पाहायचें नाहीं' अशी त्यांनीं प्रतिज्ञा केली. त्यानंतर पुण्यासारख्या गांवीं सतत राहूनही ते पुनः कधीं रंगमंदिरांत दिसले नाहींत! या क्षुल्लक वाटणाऱ्या प्रकारांत मनाचा खंबीरपणा किती होता तें फक्त अनुभवी मंडळीं-नाच पटेल. ज्याचा जन्म नाटक मंडळींत गेला, त्याला नाटकाच्या वारीं ती गर्दी, विजेच्या बत्त्यांचा तो लखलखाट आणि पेटीतबल्याचे ते स्वर, यांच्या आसमंतांत घटकाभर घोटाळलें नाहीं, तर आपल्या जीवनांत कांहीं तरी घोटाळा झाला आहे असें वाटूं लागतें!

खरेशास्त्र्यांचें उग्रमंगल नाटक बसत असतांना चिंतूबुवा बलवंत मंडळींत आले होते. उग्रमंगलाचें कथानक साधें पण परिणामकारक होतें. दीनानाथरावांची भूमिका त्यांनीं पुढें केलेल्या रणदुंदुभींतील तेजस्विनीच्या भूमिकेची पूर्वसूचना देण्या-इतकी तडफदार होत असे. संस्कृत नाटकांप्रमाणें शास्त्रीबुवांनीं वेत्रवतीचे पात्र योजिलें होतें, तें काम पुढें गणपतराव मोहिते म्हणून प्रसिद्धीस आलेला गणू मोहिते करायचा. त्याचें दृष्ट लागण्यासारखें सुंदर सोंग आणि मधुर आवाजांत त्यानें म्हटलेलीं गज्जल-कवाली थाटाचीं पदें फार लोकप्रिय झालीं होतीं.

या खेपेला बन्याबापू ललितकलादर्श मंडळीच्या हकीकती सांगूं लागले होते. केशव-रावांसारखा मोहरा हरपल्यानंतर ललितकलादर्श मंडळी बंद पडणार असें प्रत्येकाला वाटलें नसतें, तरच नवल! तशा स्थितींत ललितकलेचें नेतृत्व स्वीकारण्याचें आमंत्रण पंढरपुरकरबुवा आणि मास्तर कृष्णरावांनींही नाकारलें. शेवटीं व्यंकटेश बलवंत पेंढारकर आणि शंकर नीलकंठ चापेकर या धाडसी जोडीनें ललितकलेचीं सूत्रें आपल्या हातीं घेऊन कंपनी चालू केली. केशवरावांचे बंधु दत्तोबा भोंसले आणि इतर कांहीं नट सोडून

केशवरावांच्या वेळचा बहुतेक नटवर्ग ललितकलेंत कायम राहिला, आणि नाना फाटकही ललितकलेंत आल्यामुळें एकंदर संचाचें आकर्षण निर्विवाद वाढलें. किंबहुना, पेंढारकर-चापेकरांनीं ललितकलादर्श मंडळीचें पुनरुज्जीवन केलें त्या वेळीं फक्त फाटक हे एकच तारकमूल्य (Star value) असलेले नट कंपनीत होते असें म्हटलें तरी चालेल.

पेंढारकर-चापेकरांच्या धाडसी उपक्रमाचें खरें स्वागत प्रथम मुंबईला झालें. केशवरावांच्या मृत्यूमुळें पोरक्या झालेल्या ललितकलेला जगविलीच पाहिजे, अशा सद्भावनेनें पहिल्या 'हाच मुलाचा बाप' नाटकाला मुंबईकरांनीं गर्दी केली. यशवंतराव टिपणीसांचें नवें ' शहाशिवाजी ' नाटक कंपनीजवळ होतें आणि वरेरकरांचें ' सत्तेचे गुलाम ' बसत होतें. बन्याबापू कमतनूरकर जरी मूळपासून किर्लोस्करांचे पक्षपाती असले, तरी १९२१ सालपासून त्यांना केशवरावांबद्दल आणि त्यांच्या ललितकलेबद्दल अधिक आपलेपणा वाटूं लागला होता. गंधर्व मंडळी राजाश्रयाचा झेंडा मिरवीत असतां केशवरावांनीं आपल्या कंपनीची जाहिरात ' खास लोकाश्रयाखालील ' अशी चालू ठेवली होती, त्या लोकाश्रयावरच पेंढारकर-चापेकरांची सारी मदार होती. मी उन्हाळ्याची सुटी संपल्यानंतर पुनः मुंबईला जायला निघालों, त्या वेळीं ' पेंढारकरांना अवश्य भेटा ' असें बन्याबापूंनीं मला सांगितलें.

मी मुंबईला गेलों तों भावबंधन नाटक डोक्यांत घेऊनच ! गडकऱ्यांसारखी एक ओळ देखील आपल्याला जन्मांत लिहितां येणार नाहीं ही माझी खात्री झाली होती. गडकऱ्यांच्या अकाल निधनामुळें त्यांच्या एकच प्याला नाटकांतील पदें विठ्ठल सीताराम गुर्जरांनीं केलीं होतीं, आणि भावबंधनांतील पदें श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनीं केलीं होतीं. गडकऱ्यांसारखें नाटक लिहितां आलें नाहीं, तरी त्यांच्या नाटकांत एखादें पद करायची जरी संधि मिळाली तर त्यापरतें भाग्य नाहीं असें मला वाटत होतें !

' शांतारामाचा मुलगा ' : १५ :

जमखिंडीला शालेय शिक्षण घेत असतां पेंढारकरांनीं हौशी नटांसमवेत कांहीं कामें केलीं होतीं. त्यानंतर ते ललितकलेंत दाखल झाले आणि शेवटपर्यंत ललितकलेंतच राहिले. गाण्यांत गोडव्याचा, आणि नायिकेच्या भूमिकेला अवश्य अशा सौंदर्याचा अभाव, या त्यांच्या उणीवा नजरेआड करून एक समजुतदार, निर्व्यसनी आणि विश्वासू नट म्हणून केशवरावांनीं त्यांचा संग्रह केला होता. ' स्वरूपसुंदर ' चापेकरांनीं ललितकलेंत प्रवेश केल्यावर पेंढारकरांनीं आपला रिकामा वेळ रामकृष्णबुवा वझ्यांकडे गाणें शिकण्यांत सार्थकीं लावला, आणि त्या वर्ष-दीड-वर्षाच्या शिक्षणाचाच पुढें त्यांना अपेक्षेबाहेर उपयोग झाला. केशवरावांच्या आणि त्यांच्या गायनाची तुलना करणें अक्षम्य ठरेल, पण ' केशवरावी-पद्धतीच्या ' ताना मारून ते केशवरावांचा

भास निर्माण करूं लागले. आपल्याजवळ असलेला गाण्याचा मूठभर गुण एखाद्या मोठ्या गवय्याच्या सव्वा हात गुणांइतक्या आविर्भावानें रंगभूमीवर मांडायची हातोटी त्यांना उत्तम साधली होती, केशवराव गेले याची महाराष्ट्राला इतकी हळहळ वाटत होती, कीं त्यांचा नुसता भास उत्पन्न करणाऱ्या नटासाठीं कित्येक रसिक भुकेले झाले होते–त्या भुकेचें अन्न पेंढारकरांनीं पुरविलें !

शंकरराव ऊर्फ नाना चापेकर हे प्रो. श्रीकृष्ण नीलकंठ चापेकरांचे धाकटे बंधु. अनंतराव गद्रे यांनीं स्थापन केलेल्या 'हिंद नाटक समाजा'ची ती 'स्वरूपसुंदर नायिका' बालगंधर्वांसारखी दिसते असा कित्येकांचा समज होता. सुंदर नायिकेच्या शोधांत उभा जन्म घालविलेल्या केशवरावांनीं अखेर चापेकरांना ललितकलेंत ओढलें, त्या वेळीं (१९२१) यशवंतराव टिपणीसांच्या अध्यक्षतेखालीं पुण्याला भरलेल्या नाट्यसंमेलनांत 'बेमान चापेकर' या मथळ्याचीं पत्रकें अनंतरावांनीं वांटलीं होतीं; परंतु अनंतरावांच्या दिलदार स्वभावाला दीर्घद्वेषित्वाची दुर्गंधी कधींच शिवली नसल्यामुळें चापेकरांवरील त्यांचा राग अल्पावधींत मावळला. इतकेंच नव्हे, तर पुढें आपल्या नाटिकासंप्रदायांत (१९३१) त्यांनीं चापेकरांना पुनः मुख्य नायिकेचें स्थान दिलें. पूर्वी एक आद्य शंकराचार्य होऊन गेले, पण अनतराव गद्रे हे नुसते 'आद्य मौजकारच' नाहींत, तर 'आद्य नाटिकाकार'ही आहेत हें कधींही विसरतां कामा नये !

चापेकर–पेंढारकरांव्यतिरिक्त नांव घेण्यासारखे गायक-नट ललितकलेंत नव्हते. शंकराचार्य (संन्याशाचा संसार), शहाजी (शहा शिवाजी), विक्रान्त (राक्षसी महत्त्वाकांक्षा), आणि केरोपंत (सत्तेचे गुलाम) या प्रमुख भूमिका नाना फाटक करीत होते, तर सुब्रम्हण्य (संन्याशाचा संसार), हेरंबराव (सत्तेचे गुलाम) वगैरे भूमिका बळवंतराव जोशी नांवाचे एक चांगले गद्य नट करीत असत. सरोजिनी (राक्षसी महत्त्वाकांक्षा), रेवा (सत्तेचे गुलाम), दुलारी (संन्याशाचा संसार) वगैरे महत्त्वाच्या दुय्यम स्त्री-भूमिका रघुनाथ शितूत फार समजुतदारपणानें करीत. सत्तेचे गुलामांत 'क्षमेचें' काम करणारे नरहरि कानडे इतके कोवळे दिसत कीं, क्षमेची भूमिका एखादी स्त्रीच करीत असावी असा समज सुरुवातीला मुंबईत पसरला होता. बिंदुमाधव (संन्याशाचा संसार), कान्होबा (सत्तेचे गुलाम), रणदुल्लाखान (शहाशिवाजी) वगैरे भूमिका यशवंतराव पिंगळे नांवाचे नट करीत होते. केंसभरही चूक काढतां येणार नाहीं असें सोंग काढायचें, नक्कल नेहमीं मुखोद्गत ठेवायची आणि प्रत्येक काम अत्यंत कसोशीने करायचें हे पिंगळ्यांचे गुणविशेष होते. नाटकाच्या दिवशीं आपली सबंध भूमिका खणखणीत आवाजांत बिन्हार्डी पाठ म्हणायची, आणि आवाज निकोप रहावा म्हणून 'नवाकाळ'चा अग्रलेख तितक्याच उंच स्वरांत दररोज वाचायचा हा त्यांचा नित्याचा कार्यक्रम होता. व्यवसायाशीं इतका प्रामाणिकपणा रंगभूमीवरील नटांत मीं क्वचितच पाहिला आहे. याखेरीज गोपाळराव गुत्तीकर, श्रीधरपंत देशमुख वगैरे

-गद्य नट कंपनींत होते. देखाव्यांचें खातें चित्रकार पुरुषोत्तम श्रीपत काळे यांच्या ताब्यांत होतें.

पेंढारकर, वरेरकर आणि चित्रकार काळे दररोज संध्याकाळीं चौपाटीवर फिरायला येत होते. मी समोरच विल्सन कॉलेजच्या वसतिगृहांत राहत असल्यामुळें एक दोन दिवस 'टेहळणी' करून पेंढारकरांना गांठलें, आणि बऱ्याबापूंच्या इच्छेला मान देऊन (जणूं काय माझी इच्छा नव्हतीच) त्यांचा परिचय करून घेतला. त्या पहिल्या मुलाखतींत मिळालेल्या आमंत्रणाबरहुकूम मी दुसऱ्या दिवशीं खेतवाडींतील ललितकलेच्या बिऱ्हाडीं पेंढारकरांची विस्तृत भेट घ्यायला गेलों. आगंतुकी करून नाट्यव्यवसायिकांची ओळख काढण्याचा माझ्या आयुष्यांतला तो शेवटचा प्रसंग !

ज्याला 'ऑफिस' असें नामाभिधान दिलें होतें पण जेथें एक जाजम आणि दोन खुर्च्या यांखेरीज कांहीं नव्हतें, अशा खोलींत कंपनींतील एका मुलानें मला बसविलें आणि थोड्या वेळांत पेंढारकरांनीं चुटक्या वाजवीत प्रवेश केला. त्यानंतर झालेल्या भाषणाच्या ओघांत 'तुम्हाला सर्वांत कुठचा नाटककार आवडतो' असा पेंढारकरांनीं प्रश्न केला, तेव्हां मी अर्थातच गडकऱ्यांचे नांव सांगितलें. ललितकलेच्या रंगभूमीवर तत्काल-पावेतों गडकऱ्यांचें एकही नाटक बसलें नव्हतें, त्यामुळें गडकऱ्यांबद्दल पेंढारकरांच्या संभाषणांत मला फारसा जिव्हाळा दिसला नाहीं. 'वरेरकरांचीं नाटकें पाहिलीं नाहींत वाटतं ?' या प्रश्नाला 'पाहिलीं नाहींत, पण वाचलीं आहेत—त्यांपैकीं संन्याशाचा संसार मला फार आवडलें' असें मीं उत्तर दिलें. 'आमचें सत्तेचे गुलाम नाटक पाहा तुम्ही'—! मोठ्या अभिमानाने पेंढारकरांनीं मला सुचविलें.

वरेरकरांचें 'सन्याशाचा संसार' मला फार आवडलें होते आणि अद्याप आवडतें. त्यांतील शंकराचार्यांचें स्वभावचित्र तर मला विद्याहरणांतील शुक्राचार्यांच्या स्वभाव-चित्राइतकें प्रभावी वाटतें. परंतु वरेरकरांच्या नाटकांत एक महत्त्वाचा गौणपणा मला दिसतो तो असा कीं हुंडा, अस्पृश्यता, कामकऱ्यांचीं दुःखें, असे अनेक विषय त्यांच्या डोक्यांत शिरले पण जिव्हारीं झोंबले नाहींत. सर्व दुःखांच्या, विषमतेच्या किंवा स्वार्थाच्या मागें जी मानवी स्वभावांतील विराट् नित्यता उभी असते, तिचें आकलन त्यांना झालें नाहीं. आणि म्हणूनच परस्परविरुद्ध तत्त्वनिष्ठेच्या किंवा जीवितहेतूंच्या संघर्षामुळें उद्भवलेले बिनतोड आणि हृदयस्पर्शी प्रसंग त्यांच्या नाटकांत सहसा सांपडणार नाहींत. समाजांतील कांहीं प्रश्नांबद्दल त्यांनीं एखाद्या उडत्या पाखराप्रमाणें विचार केला, इतकेंच ! असें असूनही अत्यंत कलापूर्ण आणि चटकदार संवादामुळें त्यांचीं नाटकें लोकप्रिय झालीं—या दृष्टीनें ते श्रीपाद कृष्णांचे शिष्य शोभतात खरे !

सुमारें पांच वाजतां, 'वरेरकरांची आणि तुमची ओळख करून देतों,' असें पेंढारकरांनीं मला सांगितलें तेव्हां एका गोलमेज-परिषदेंत स्वराज्याचे दोन हप्ते मिळाल्यासारखा

मला आनंद झाला. वरेरकरांच्या खोलींत मी पाऊल ठेवतों तोंच, ‘ हेडमास्तरच्या तावडींतून आतांच सुटलों ’ असे उद्गार त्यांनीं काढले. तेव्हां ‘ हेडमास्तर म्हणजे न्हावी ’ असा पेंढारकरांनीं (माझ्या माहितीसाठीं) खुलासा केला ! त्यानंतर विड्यांची राख टाकायच्या डबड्याचा ‘ म्युनिसिपालिटी ’ म्हणून उल्लेख झाल्यावर, पेंढारकरांनीं माझी वरेरकरांशीं ओळख करून दिली. ‘ मामा, तुमच्यापैकींच आहेत हे ! यांचे वडील इंदूरला प्रोफेसर होते ’ अशी पेंढारकरांनीं माझी विशेष शिफारस केली !

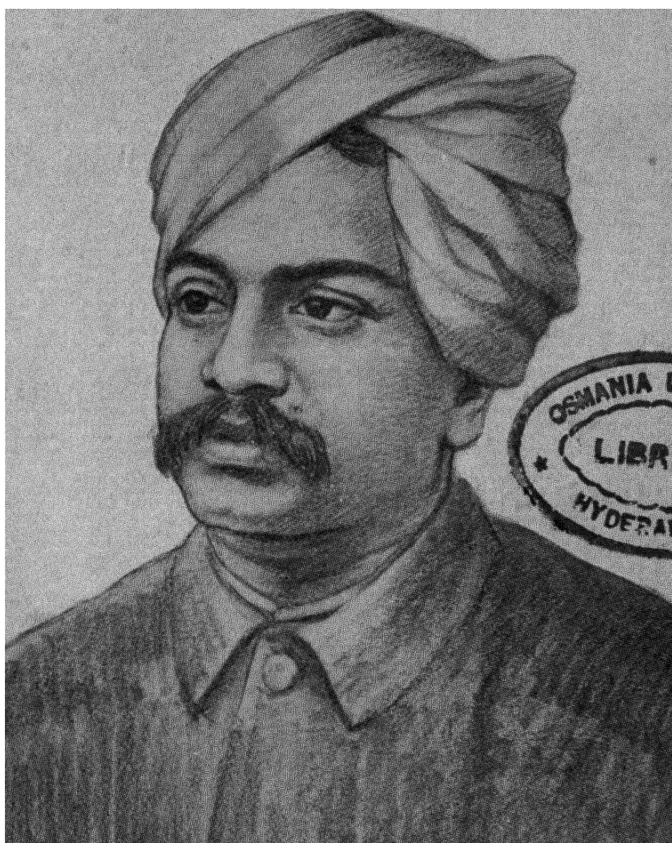
‘ शांतारामाचा मुलगा का ? मी इंदूरला तुझ्या वडिलांकडे आलों होतों त्या वेळीं लहान असशील—फार विद्वान् माणूस ! ’—वरेरकर म्हणाले. ‘ फार विद्वान माणूस ’ हें विशेषण, अर्थात् , माझ्या वडिलांना उद्देशून होतें.

‘ केव्हां आलां होतां तुम्ही ? ’—मीं विचारलें.

‘यशवंत मंडळीसाठीं लढाईनंतर नाटक लिहिणार होतों तेव्हां ! ’

कांहीं तरी घोटाळा होतो आहे ही माझी खात्री झाली ! कारण यशवंत मंडळी जन्म पावली १९१९ मध्यें, आणि माझे वडील तर १९१४ सालींच दिवंगत झाले होते !

पहिल्याच भेटींत जास्त घोटाळा नको म्हणून मी गप्प राहिलों !



क. गणपतराव जोशी

: ५ :

गंडेरीवाल्यांना शह !

: १६ :

त्यानंतर पेंढारकर विल्सन कॉलेजच्या वसतिगृहांत माझ्याकडे वारंवार येऊं लागले. मलबारहिलवरील गोविंददास नारायणदास बनातवाल्यांच्या बंगल्यांत पेंढारकरांची प्रथम पत्नी (भालचंद्र पेंढारकरांची माता) क्षयाच्या विकारानें आजारी होती, म्हणून संध्याकाळीं आम्ही मलबारहिलपर्यंत फेरफटका करूं लागलों. गोविंददास हे केशवरावांचे आणि पेंढारकरांचे स्नेही, आणि केशवरावांच्या मृत्युपत्राचे एक्झिक्यूटरही होते. अत्यंत अश्राप आणि सज्जन गृहस्थ असें मीं गोविंददासांचें वर्णन करीन. मी दररोज कंपनींत जाऊं लागलों, जेवायला राहूं लागलों आणि रात्रीच्या नाटकानंतर कंपनीच्या बिऱ्हाडीं झोंपूंही लागलों. नाटक मंडळ्यांत मुक्काम करावयाची सुरुवात मीं अशा रीतीनें केली !

नाटक मंडळ्यांचें जग मला पुष्कळच जगावेगळें दिसलें. शंभर माणसें राहतील इतकी मोठी जागा बिऱ्हाडासाठीं घेतलेली असावी, खोल्यांची संख्या कापडी पार्टिशन घालून वाढवावी, आणि अशा मठींत भिन्न भिन्न प्रवृत्तीच्या साठ सत्तर माणसांनीं दाटी-वाटीनें राहावें असा तो संसार होता. बिऱ्हाडीं धोतर किंवा अर्धी विजार परिधान करून हिंडावें, परंतु सध्याकाळीं नीटनेटका पोषाख करून गांवांत सहल करावी हा बहुतेकांचा कार्यक्रम असायचा ! सकाळीं किंवा संध्याकाळीं एखादा बसलेल्या आवाजाचा ‘ कारटा ’ तबोऱ्याच्या कपाळीं ओरडत बसून इतरांचीं कपाळें उठवायचा ! नामांकित गायकांना मेहनतीची कधीं गरजच नसायची ! साठ सत्तर मंडळी एकत्र राहिली म्हणजे क्वचित् कुरबुरही व्हायची, कारण ‘ भांड्याला भांडें लागलें म्हणजे आवाज होतो ’ हा न्याय रंगभूमीवरील ‘ पात्रांना ’ कां लागूं नसावा ? परंतु नाटक मंडळ्यांचीं बिऱ्हाडें म्हणजे फटिंग नटांच्या भांडणांचे तालीमखाने होते असें मात्र बिलकुल नाहीं. नाटकांच्या मध्यस्थीनें उत्कृष्ट वाङ्मयाशीं एकसारखा सहवास घडल्याकारणानें नटांची भाषा इतरे-जनांपेक्षां जास्त संपन्न आणि धारदार बनत असे. चारदोन पाहुण्यांचा तळ बिऱ्हाडांतच पडलेला असायचा आणि गांवांतल्या परिचितांची रीघ दिवसभर चालू राहायची. त्यांत कलावंत, विद्वान् , व्यासंगी, व्यापारी, खुशालचेंडू आणि रिकामटेकडे अशा अनेकांचा भरणा असायचा ! इतक्या रंगीबेरंगी मंडळीच्या सहवासांत दिवस उगवला केव्हां आणि

मावळला केव्हां तें समजावें कसें ? दोन्ही वेळचा चहा आणि जेवण साठ सत्तर मंडळींनी एकत्र करण्यांत विश्वविद्यालयांतील वसतिगृहांच्या जीवनाचा आनंद लुटतां येत असे. या पद्धतींत हिंदु एकत्र कुटुंब पद्धतीचे जसे दोष होते तसा तिचा आनंदही होता. त्या पद्धतीचा पुढेंपुढें ' खानावळ ' म्हणून उपहास सुरू झाला, आणि १९४२–४३ सालीं निघालेल्या नाट्यसंस्थांतून एकत्र राहण्याची–निदान भोजनाची तरी–व्यवस्था नाहींशी झाली. परंतु त्यामुळें जुन्या नाटयसंस्थांतील एका सामुदायिक आनंदाला आमचा नाटयव्यवसाय पारखा झाला असें मला वाटतें.

१९२२ सालीं सत्तेचे गुलामाखेरीज दुसऱ्या नाटकाला फारसें उत्पन्न झालेलें ललितकलेनें पाहिलें नाहीं. जून महिन्यापासून दर शनिवार–रविवारीं, आणि सुट्टीच्या वारींही, सत्तेचे गुलामाचे प्रयोग अखंड चालू होते. मनोरंजनाच्या बाबतींत सत्तेचे गुलामाची भावबंधनाशीं तुलना करतां आली असती, पण भावबंधनांतील असामान्य बुद्धिवैभव किंवा हृदयाला पिळवटून काढणारे प्रसंग सत्तेचे गुलामांत नव्हते. सत्तेचे गुलाम इतकें यशस्वी कां झालें या प्रश्नाला अनेक उत्तरें देतां येतील. रंगभूमीवरील पात्रांच्या शिस्तपूर्ण हालचालीमुळें प्रेक्षकांवर नेटकेपणाचें वजन पडत होतें. सर्व पात्रें आपापल्या भूमिका उत्कृष्ट वठवीत असलीं, तरी पेंढारकरांना अत्यत अनुरूप अशी वैकुंठाची भूमिका रसिकांच्या वृत्तींवर सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत साम्राज्य गाजवीत होती. स्त्रीभूमिकांत अयशस्वी ठरलेल्या, स्वरूपानें सुमार आणि बांध्यानें किरकोळ, अशा पेंढारकरांच्या कलाजीवनाला कायम यशःसिद्धि मिळवून देईल अशी भूमिका वरेरकरांनीं लिहिली हें त्यांचें असामान्य चातुर्य समजलें पाहिजे.

चित्रकार काळ्यांनीं सामाजिक नाटकांत प्रेक्षकांनीं पूर्वी पाहिले नाहींत असे देखावे तयार केले होते. १९२२ सालपर्यंत विंगा, पडदे आणि झालरीवर नेपथ्यरचनेची बहुतेक मदार असे, पण काळ्यांनीं दिवाणखान्यांची विंगा-झालरी–विरहित (flat scenes) दृश्यें तयार केली, आणि एका प्रवेशांत रंगमदिराच्या तळघरांतून काढलेल्या जिन्यामुळें वरच्या मजल्याचा हुबेहुब देखावा दाखविला ! सुकल्पित आणि सुयोजित नाविन्य नेहमीच आल्हाददायक असल्यामुळें आपण कांहीं तरी ' अगदी नवें ' पाहतों आह्मों या जाणीवेने प्रेक्षक खूष झाले. वझेबुवांच्या ठेवणींतल्या संगीत–योग्य चिजा निवडून पदासाठीं चाली घेतल्या होत्या, त्यादेखील प्रभावी ठरल्या.

परंतु सत्तेचे गुलामाच्या यशाचें सर्वांत महत्त्वाचें कारण असें होतें, कीं १९२१–२२ सालीं असाधारण मान्यता पावलेल्या गांधीवादाच्या, असहकारितेच्या आणि खादीधारणाच्या युगाचें सत्तेचे गुलाम, जणूं काय, चालतें बोलतें प्रतीक होतें. नाटककारानें त्रिकालाबाधित अशीं अमर स्वभावचित्रे आणि प्रसग तरी रंगविले पाहिजेत, किंवा चालू कालाच्या आशाआकांक्षाचे आणि प्रवृत्तिप्रकृतींचें प्रभावी अपत्य तरी निर्माण केलें पाहिजे, तरच नाटक यशस्वी होतें हें सत्तेच्या गुलामानें

सिद्ध केलें. भोंवतालच्या राजकीय किंवा सामाजिक परिस्थितीचा आणि प्रेक्षकांच्या कलाविषयक आकांक्षांचा अचूक अंदाज बांधून सत्तेच्या गुलामासारखें प्रभावी नाटक मराठी रंगभूमीसाठीं क्वचितच लिहिलें गेलें असेल. सजावटीच्या आणि नवीनतेच्या दृष्टीनें सत्तेचे गुलाम नाटकामुळें मराठी रंगभूमीची एक नवीन आकांक्षा जन्माला आली.

१९२२ सालच्या जून महिन्यापासून पुढें पांच सहा महिनेपर्यंत मुंबईत नाट्य-कलेचा महोत्सवच साजरा होत होता. बॅांबे थिएटरांत सत्तेचे गुलाम नाटक गाजत होतें, तर समोरच्या एल्फिन्स्टन नाटकगृहांत गंधर्व मंडळीनें आपला तळ टाकला होता. प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळें गणपतराव बोडस सांगलीला स्थायिक झाले असले, तरी गंधर्वांच्या उत्पन्नावर परिणाम झाला नव्हता. बुधवार आणि शनिवार हे नाट्यव्यवसायाचे मूळचे ‘ सरळ वार ’ होते, पण रविवार दुपारच्या नाटकाला सरळ वाराचें महत्त्व मिळवून देण्याची कामगिरी गंधर्व मंडळीनें केली. बॅांबे थिएटरांत आडवारीं बलवंत मंडळी आणि रविवारीं रात्रीं भालेराव काण्यांची एक जुनी कंपनी खेळ करीत होती. राजसंन्यासाचा छोटा प्रयोग बलवंत मंडळीनें शनिवारीं सकाळीं केला, ती पद्धत १९४२-४३ सालीं (मुंबईतील सर्व नाटकगृहें बोलपटांनीं अडकाविल्यावर नाटक मंडळ्यांना सकाळीं खेळ करणें भाग पडल्यामुळें) यशस्वी झाली. भालेराव काणे हे एक फार जुने नट असून अत्यंत जुन्या पद्धतीनेंच आपला धंदा चालवीत होते. मुंबईच्या मुक्कामांत हाच मुलाचा बाप नाटक करायची त्यांनीं वरेरकरांजवळ परवानगी मागितली. वरेरकरांनीं त्यांनाही अपेक्षित असलेला नकार देतांच भालेराव म्हणाले, “ मामा, वसई–अर्नाळा वगैरे भागांत मी तुमचें नाटक केलें आहे. आतां तुमच्या-देखत मुंबईला करायचें म्हणून तुमची परवानगी मागितली. ती तुम्ही देत नसाल तर येथेंही तुमच्या परवानगीशिवाय नाटक करावें लागेल !–म्हटलं तुमचा मान राखावा ! ’

या सर्व धंदेवाईक नाटक मंडळ्यांना समाधानकारक उत्पन्नें होत होतीं; आणि त्यांच्या तावडींतून शिल्लक उरलेल्या अवकाशांत एखादा हौशी क्लब आपला खेळ उरकून घेत असे. अशाच एका हौशी कानडीकंपूचें मानापमान नाटक मी आणि पेंढारकरांनीं पाहिलें त्याची आठवण विसरतां येण्याजोग नाहीं. मराठीच्या अज्ञानांत कानडी उच्चारांची कलाकुसर शिरल्यामुळें लक्ष्मीधरापेक्षां धैर्यधरानेंच अधिक विनोद उत्पन्न केला. इतकेंच नव्हे, तर मानापमान हें एक असामान्य विनोदी नाटक आहे अशी नवी दृष्टि आम्हाला त्या दिवशीं प्राप्त झाली !

सत्तेच्या गुलामामुळें मुंबईला पेंढारकरांचा पक्षपाती असा एक पक्ष स्थापन झाला होता. हें कार्य केशवरावानंतरच्या ललितकलेनें एका वर्षांत करावें हें तिला खचित भूषणावह होतें. त्या यशामुळें हिंमत वाढून ललितकलेनें मराठी रंगभूमीवरील पहिल्या तीन तासांच्या नाटकाचो (तुरुंगाच्या दारांत) मोठ्या उत्साहानें तयारी

चालविली. सत्तेचे गुलाम किंवा तुरुंगाच्या दारांत नाटकांच्या वेळीं ललितकलेनें जी क्रान्ति घडवून आणली, तींत संगीतावर कात्री चालवून, आणि बायकांची आणि भावगीतांची भर घालून 'नाटयमन्वंतर' संस्थेनें १९३३ सालीं स्वतःचा पुष्कळच उदोउदो करून घेतला! पण आधुनिक पद्धतीच्या नाटकांची कल्पना समाजासमोर प्रामुख्यानें मांडून तिच्यासाठीं सांपत्तिक झीज सोसण्याचें पहिलें कार्य ललितकलेनेंच केलें याबद्दल मला तरी संशय वाटत नाहीं.

ललितकलेच्या त्या नव्या जगांत मी पुष्कळच रंगलों होतों. आमच्या 'नव्या भक्तीचें' जाहीर प्रदर्शन करण्याकरितां मी आणि माझ्या बरोबरीच्या कित्येक विद्यार्थ्यांनीं १४–९–१९२२ रोजीं पेंढारकरांचा विल्सन कॉलेजांत जाहीर जलसा करून त्यांना त्यांच्या आयुष्यातील पहिलें सुवर्णपदक अर्पण केलें. त्याच सुमारला एक्सलसिअर थिएटरांत 'हॅलोवे' नांवाची एक इंग्लिश कंपनी आली होती. तिचीं अब्राहाम लिंकन आणि बुलडॉग ड्रमंड अशीं दोन नाटकें मी, वरेरकर, चित्रकार काळे, पेंढारकर, चापेकर आणि पुरुषोत्तमपंत लेले यांनीं पाहिलीं. महाराष्ट्र, किर्लोस्कर आणि भारत नाटक मंडळीचे चाहते, नाटयकलेचे एक मार्मिक व्यासंगी, नानासाहेब जोगळेकर, यशवंतराव टिपणीस आणि श्रीपाद कृष्णादिकांचे स्नेही, आणि कॅांग्रेसचे एक प्रामाणिक पाईक म्हणून पी. आर. लेले मुंबईकरांच्या चांगल्या परिचयाचे आहेत. खास इंग्लिश पद्धतीच्या उच्चारांमुळें मला तरी त्या दोन्ही नाटकांतील भाषणें समजलीं नाहींत. परंतु देखाव्यांची रंगसंगति, परिणामकारक साधेपणा आणि अभिनयांतील सहज नैसर्गिकता आवडली. वरेरकरांनीं आमंत्रण दिल्यामुळें हॅलोवे कंपनींतील कांहीं नटमंडळी सत्तेच्या गुलामाला आली होती. त्यांच्यापैकीं एका नटीनें चापेकरांशीं हस्तांदोलन करतांना, 'I can't believe you are a man' असे उद्गार काढले. आमच्या रंगभूमीवरील स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पुरुष नटांच्या वेषभूषेचा आणि रंगभूषेचा तो गौरव नव्हता काय?

एक्सलसिअर नाटकगृहासारख्या भव्य नाटकगृहाशिवाय आधुनिकतेचें यथायोग्य दिग्दर्शन होणें शक्य नाहीं म्हणून १–१–१९२३ पासून ललितकलेनें ग्रँटरोड विभागांतील तितकेंच विस्तीर्ण असें नॉव्हेल्टी थिएटर दरमहा पांच हजार रुपये भाडें कबूल करून तीन वर्षांसाठीं घेतलें. इतःपर वर्षानुवर्ष मुंबई सोडण्याचें कारण नाहीं असा ललितकलेच्या मालकांचा, चालकांचा अन् संचालकांचा विश्वास होता. व्यवसायाच्या नव्या पद्धतीला अभिनव जाहिरातीची जोड पाहिजे म्हणून ललितकलेनें तुरुगाच्या दारांत नाटकाची नाट्यव्यवसायांत अभूतपूर्व अशी जाहिरात आरंभिली. त्या कामीं पेंढारकरांना ज्या एका धाडसी महाराष्ट्रीयाची मदत झाली त्याचें नांव दत्तोपंत ऊर्फ डी. डी. फाटक!

'डी. डी.' ही एक अजब चीज होती! अत्यंत गरिबींत आयुष्याची सुरुवात करून पुढें स्वपराक्रमानें संपत्ति आणि कीर्ति मिळविलेले ते एक कर्तबगार महाराष्ट्रीय होते.

जाहिरातीसाठीं जागेच्या शोधांत असणारे आणि जाहिरातीसाठीं जागा देऊं शकणारे, यांच्यांतला दुवा साधणारा असा जो पब्लिसिटी एजंटांचा धंदा मुंबईला आतां चालू आहे, त्याचे ते महाराष्ट्रीय आद्य प्रवर्तक होते. आगगाड्यांच्या डब्यांत आणि स्टेशनवर जाहिराती घेण्याची कल्पना त्यांनींच प्रथम जी. आय. पी. रेल्वेच्या गळीं उतरविली. ठाण्याजवळून गाडी जातांना एका उंच पर्वताची सपाट बाजू दृष्टीला पडते, ती जाहिरातीसाठीं वापरण्याची त्यांची कल्पना शेवटपर्यंत सिद्धीला गेली नाहीं ! जाहिरातीच्या धंद्यांत पैसा, लौकिक आणि विश्वास संपादून पुढें त्यांनीं ओडियन रेकॉर्डस् कंपनीला, हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनीशीं यशस्वी टक्कर देऊन, ध्वनिमुद्रिका–व्यवसायाच्या आघाडीवर नेण्याची कर्तबगारी करून दाखविली ! अंतिम यशाविषयींच्या श्रद्धेनें केलेला एखादा धाडसी व्यवहार अयशस्वी झाला, तरी त्याचें खापर सहकाऱ्यांवर किंवा नशिबावर देखील फोडायचा त्यांनीं कधीं प्रयत्न केला नाहीं. कलावंतांच्या सहकार्यानें धंदा करतांना कलावंतांना त्यांनीं मुक्तहस्तानें पैसा दिला. अशा या कर्तबगार आणि दिलदार महाराष्ट्रीयाचें निधन १९३७ सालीं घडून आलें, त्या वेळीं त्याच्याशीं संबंध आलेला प्रत्येक परिचित हळहळला !

दत्तोपंतांच्या मार्फत तुरुंगाच्या दारांत नाटकाची जाहिरात-चित्रें पुणें-मुंबई–मार्गावरील आगगाड्यांच्या डब्यांत फडकूं लागलीं होतीं. सत्तेच्या गुलामाचें यश, आधुनिकतेचा उदोउदो, आणि त्याबरोबरच जुन्या संकेतांची, जुन्या नाटककारांची आणि जुन्या नटांची कुचेष्टा, अशा वातावरणांत मीं स्वतः रंगलों होतों. मे महिन्यांत अत्यंत प्रभावी वाटलेलें भावबंधन या खेपेला मुंबईला अपेक्षेप्रमाणें गाजलें नाहीं, गंधर्वांनीं केलेला वीरतनयाचा जीर्णोद्धार चैतन्यहीन ठरला, ही प्रात्यक्षिकें पाहून तर तोंपर्यंत मानलेली मूल्यें मला अविश्वसनीय वाटूं लागलीं. मला वाटलें कीं, 'गडकरी-खाडिलकरांचा आणि बालगंधर्वादि नटांचा जमाना आतां जीर्ण होऊन मोडकळीला आला आहे; आपल्यासमोर दिसते आहे तीच आधुनिकता आतां यशस्वी होणार आहे ! '

आधुनिकतेच्या उपासनेंत मी असा रंगलों असतां ललितकलेनें जुनें 'विद्याहरण नाटक (२–१२–२२) आणि त्याहीपेक्षां जुनें शारदा नाटक (१३–१–२३ रोजीं) रंगभूमीवर आणलें. हीं दोन्ही नाटकें चांगलीं चालल्यामुळें केशवरावांनंतरच्या ललितकलेच्या मंदिलांत दोन तुरे अधिक खोवले गेले. शारदा नाटक श्रीपाद कृष्णांनीं पाहिलें (२१–१–२३) त्या वेळीं त्यांची ओळख मीं करून घेतली. या दोन्ही नाटकांतून पेंढारकरांनीं रंगभूमीवर पाऊल टाकतांच टाळ्यांचा गजर होऊं लागला हें त्यांना बालगंधर्वांशीं बरोबरी करायला एक नवीनच कारण झालें ! विद्याहरणांतली शुक्राचार्यांची भूमिका सुरुवातीला कृष्णराव गोऱ्यांनीं इतकी प्रभावी केली कीं तिच्यामुळें टेंबे आणि बालगंधर्व तिसऱ्या अंकांत मागें पडले असें सांगतात. पण मीं ज्या वेळीं यशवंत मंडळींत गोऱ्यांची भूमिका पाहिली त्या वेळीं तिच्या वजनदारपणाचा सर्वस्वी अस्त झालेला मला दिसला. त्यामुळें पेंढारकरांसारखी शुक्राचार्यांची भूमिका मीं पाहिली नाहीं,

किंबहुना पेंढारकरांच्या सर्व भूमिकांत मला त्यांची शुक्राचार्यांचीच भूमिका आवडली हें नमूद करून ठेवणें अवश्य आहे.

संगीत कंपन्यांच्या या असल्या चढाओढींत मुंबईला आलेल्या महाराष्ट्र कंपनीची, आणि तिच्या शं. प. जोशीकृत 'मायेचा पूत' नाटकाची, किंवा वासुदेवराव भोळ्यांच्या 'अरुणोदय' नाटकाची मुंबईकरांनीं फारशी दखल घेतली नाहीं.

ललितकलेच्या विद्याहरणांत पेंढारकरांनीं शुक्राचार्यांची भूमिका केली आणि चापेकरांनीं कचाची भूमिका करून पुरुषभूमिकेंत पाऊल टाकलें! पुरुषभूमिकेसंबंधीं वाटणाऱ्या अविश्वासामुळें ते पहिल्या खेळाच्या दिवशीं मॅनेजर गोविंदराव सोळसकरांना थट्टेनें म्हणाले, 'कचाचें काम करणार आहें, पण लोकांनीं गंडेऱ्या मारल्या नाहींत म्हणजे मिळविली!'

त्यावर गोविंदराव आश्वासन देते झाले,

'नाटकाच्या वेळीं एकाही गंडेरीवाल्याला 'थेट्राकडे' फिरकूं देणार नाहीं— समजलांत काय?—माझ्याशीं गांठ आहे म्हणावं!'

'दो लॅट्रिन लाव'— :१७:

गंडेरीवाल्यांच्या निरोधनाच्या (blockade) हकीकतीवरून व्यवस्थापक सोळसकरांच्या कल्पनाशक्तीची कल्पना येण्यासारखी आहे. व्यवस्थापक विभागांत अगदीं खालच्या पायरीपासून चढत चढत, केशवराव शितुतांनीं कंपनी सोडल्यावर गोविंदराव ललितकलेचे मुख्य व्यवस्थापक बनले होते व तसे ते शेवटपर्यंत राहिले. नाटकाला येणाऱ्या रसिकांचें स्वागत करायला व्यवस्थापकानें रंगमंदिराच्या पहिल्या दरवाजाजवळ हजर राहिलें पाहिजे हें त्यांना कधींच पटलें नाहीं. परंतु नटांच्या खालच्या दर्जाचा नोकरवर्ग संभाळण्याचें कौशल्य, विश्वासू वृत्ति आणि संस्थेबद्दलचा अत्यंत जाज्वल्य अभिमान या गुणांमुळें पेंढारकरांच्या ललितकलेंत त्यांची गरज शेवटपर्यंत कायम राहिली. पेंढारकर पुष्कळसे अबोल आणि निकटच्या परिचितांपलीकडे माणसाचे फारसे लोभीही नव्हते. परंतु ललितकलेच्या स्नेह्यांबद्दल आणि हितचिंतकांबद्दल गोविंदरावांना खरा लोभ वाटत असल्यामुळें, त्यांच्या हातून लोकसंग्रहाची अवश्य ती कामगिरी होत होती यांत वाद नाहीं.

पांचपन्नास मंडळींचा कबीला संभाळायचा, व्यवसायाच्या दृष्टीनें ठिकठिकाणच्या प्रमुख नागरिकांचा, रसिकांचा आणि अधिकारीवर्गाचा लोभ संपादन करायचा, नाट्यमंदिराच्या मुख्य द्वारावर हजर राहून विविध प्रकृतीच्या आणि प्रतिष्ठेच्या प्रेक्षकांचें चातुर्यानें स्वागत करायचें, जमाखर्चावर करडी नजर ठेवायची, अशा अनेक दृष्टींनीं नाट्यव्यवसायाच्या व्यवस्थापकाची मूलभूत जबाबदारी फार मोठी होती. परंतु ती जबाबदारी यशस्वीपणानें

पार पाडणारे व्यवस्थापक नाटयव्यवसायाला फारच कमी लाभले, आणि त्यांचा अभाव हें नाटयव्यवसायाचें एक कायमचें वैगुण्य ठरलें !

किर्लोस्कर मंडळीच्या व्यवस्थापकाचे मालक झालेले शंकर बापूजी मुजुमदार अनेक दृष्टींनीं अत्यंत लायक व्यवस्थापक होते. बहुतेक व्यवस्थापकांच्या अंगीं नाटकांचें रसग्रहण करण्याची लायकी नव्हती, तर संगीताबद्दलचें औदासीन्य ही अनेकांची जणूं काय प्रकृतिच होती. ती प्रकृति शकररावांच्या वागणुकींतही दिसत असली, तरी नाटकांचें रसग्रहण करण्यांत ते पटाईत होते. श्रीपाद कृष्णांच्या एका नव्या नाटकाचा प्रयोग चालू असतां एका विद्वान प्रेक्षकानें 'नाटक चांगलें नाहीं' असा शेरा मारला. 'नाटक उत्तम आहे—पण समजलं पाहिजे' असा शंकररावांचा टोमणा ऐकून ते गृहस्थ म्हणाले, 'अहो, समजलं कसं नसेल ? चांगलं तिसऱ्यांदा पाहतों आहें.' त्यावर शंकरराव म्हणाले, 'मग चौथ्यांदा पाहा, आणि त्यानंतरही नाटक आवडलं नाहीं तर आवडेपर्यंत पाहा ! नाटक चांगलं नसत, तर तुम्ही तीन वेळ पाहिलंच नसतं, नाहीं कां ? ' पांढरा शुभ्र लांब कोट, पांढरा रुमाल आणि जरीकांठी उपरणें परिधान केलेली शंकररावांची गौरवर्ण रुबाबदार मूर्ति प्रत्येकाच्या मनांत आदर उत्पन्न करीत असे. ठिकठिकाणच्या प्रमुख आणि विद्वान नागरिकांचा परिचय करून घेऊन त्यांच्याशीं अदबीनें वागायचें हा त्यांचा प्रमुख गुण ! किर्लोस्कर मंडळी कलकत्त्याला गेली त्या वेळीं 'ही माझी कंपनी आहे' अशी तिची भलामण करणारें लोकमान्य टिळकांनीं सुरेन्द्रनाथ बानर्जींना लिहिलेलें पत्र खिशांत घालूनच शकरराव प्रवासाला निघाले होते ! किर्लोस्कर कंपनी आपल्या एकट्याच्या हातांत असावी या अहंभावाच्या आहारीं शकरराव गेल्यामुळें, त्यांची कारकीर्द किर्लोस्कर कंपनीला आणि किर्लोस्करी संप्रदायाला अपकारक ठरली. किर्लोस्कर–संप्रदायाचा एकमेव भाग्यविधाता होण्याच्या अट्टाहासामुळें शंकररावांना अखेर त्याचे धिंडवडे पाहावे लागले !

प्रथम किर्लोस्करांचे आणि नंतर गंधर्व मंडळीचे सुरुवातीचे व्यवस्थापक असलेले त्र्यंबकराव साठे चतुर, बहुश्रुत आणि व्यवहारकुशल होते. त्यांच्यानंतर गंधर्वांचे व्यवस्थापक आणि भाग्यविधाते बनलेल्या बाळासाहेब पंडितांची हकीगत पूर्वी सांगितलीच आहे. बाळासाहेबांनंतर बापूराव राजहंसांनीं उत्तमोत्तम पोषाख परिधान करून प्रेक्षकांचें हंसत मुखानें स्वागत करावें, आणि लाडांतर्फे काम करणाऱ्या दादासाहेब काटदऱ्यांनीं कंपनीच्या पैन्‌पैचा हिशेब आरशासारखा स्वच्छ ठेवावा अशी श्रमविभागणी झाली होती. पैशाच्या बाबतींत प्रामाणिकपणा आणि निर्लोभवृत्ति ही दादांची जणूं काय प्रकृतिच होती, तर बापूरावांचें आणि जमाखर्चाचें अहिनकुलत्व जवळ जवळ पिढीजाद होतें. सावित्री नाटकाचा पहिला प्रयोग चालू असतां (मार्च १९३३) गंधर्वांच्या बिऱ्हाडीं पंधरा हजार रुपयांच्या दागिन्यांची चोरी झाली, तिचा तपास करायला मुंबईच्या गुप्त पोलिसांचे मदतनीस म्हणून कंपनीचे हिशेब लिहिणारे हरि विठ्ठल रेगे देखील मुंबईपासून बेळगांवपर्यंत गेले. दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं आम्ही कंपनीच्या बिऱ्हाडीं

गेलों, तेव्हां त्रासिक मुद्रेनें जमाखर्चाच्या वह्यांचीं पानें उलटीत बसलेले बापूराव आमच्या दृष्टीला पडले. दादा काटदऱ्यांनीं प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळें १९३१ सालीं कंपनी सोडून १९३२ सालीं त्यांनीं इहलोकचा निरोप घेतला होता. बापूराव म्हणाले, ‘आज ही कामगिरी माझ्यावर येऊन पडली आहे—!’ तें ऐकून मास्तर कृष्णरावांनीं त्यांना उपदेश केला, ‘बापूराव, नीट कुणाचा तरी सल्ला घेऊन काय करायचें तें करा– नाहीं तर चोरीला गेलेले दागिने सांपडले तरी तुम्ही लिहिलेल्या जमाखर्चावरून ते दुसऱ्याचे होते असं सिद्ध होईल!’

महाराष्ट्र मंडळीचे व्यवस्थापक आणि मालक, दत्तोपंत देशपांडे, नाट्यरससेवनाच्या किंवा लोकसंग्रहाच्या बाबतींत उदासीन होते. ललितकलामय अशा नाट्यव्यवसायाची व्यवस्था इतक्या अललित वृत्तीच्या अनेक इसमांच्या हातीं कशी गेली याचें खरोखरच आश्चर्य वाटतें. यशवंत मंडळीचे आणि नंतर हिराबाई बडोदेकरांच्या नाट्यसंस्थेचे व्यवस्थापक झालेले नानासाहेब हर्डीकर, वेळप्रसंगीं ‘नडूं द्यायचा नाहीं’ म्हणून फाल्गुनरावाची भूमिका करीत असत. मुख्य दरवाजावर त्यांचें उंच, सडपातळ आणि बुद्धिवान दर्शन शोभून दिसायचें. ज्या संस्थेंत असतील तिची काळजी वाहून पडेल ती कामगिरी करायची, अत्यंत आर्जवी वृत्तीनें वागायचें आणि प्रामाणिकपणा निष्कलंक ठेवायचा हा त्यांचा बाणा होता. व्यवस्थापकाच्या अंगीं जो करडेपणा असावा लागतो त्याचा अभाव, हा एकच दोष त्यांच्या कार्यपद्धतींत होता. किर्लोस्करादि नाट्यसंस्थांत नट म्हणून प्रसिद्धीस आलेले, पण पुढें गंधर्व मंडळींत बाळासाहेबांचे मदतनीस म्हणून व्यवस्थापक-विभागांत शिरून अखेर बलवंत मंडळीचे व्यवस्थापक झालेले बळवंतराव पेठे ही एक अजब चीज होती. लांब काळा कोट आणि लाल पगडी घालून पहिल्या दारापासून शेवटच्या दारापर्यंत एखाद्या ‘लोकल ट्रेन’ प्रमाणें एकसारखें फिरावें, कारण नसतांना इंग्रजींत बोलावें, मोठमोठ्यांच्या ओळखी असाव्या–कराव्या–अन् दाखवाव्या, आणि आणि स्वतःच प्रेक्षकांत बसून मालकांच्या पदांचें प्रेक्षकांच्या (आणि अर्थात् मालकांच्या) लक्षांत येईल असें कौतुक करावें, हा त्यांचा नित्याचा कार्यक्रम असे. फुकट आलेल्या प्रेक्षकांना बसविण्यांत कांहीं तरी घोटाळा झाला आहे या कल्पनेनें पछाडल्यामुळें त्यांना वारंवार एका खुर्चीवरून दुसऱ्या खुर्चीवर बसवितांना ते पुष्कळच गोंधळ माजवीत. अशा धांदलेपणांत बहुतेक काळ व्यतीत झाल्यावर कोणतेंही पद्धतशीर कार्य त्यांच्या हातून कसें घडावें? इंग्रजी भाषेवरील त्यांचें प्रभुत्व कौतुकास्पद होतें. शेक्सपीअरच्या नाटकां-तील ठराविक भाषणें ते पंजाब मेलच्या वेगानें पाठ म्हणून दाखवायचे. जुन्या जमान्याच्या गोष्टी त्यांनीं एकदां सुरू केल्या, आणि भाऊराव कोल्हटकर, बाळकोबा नाटेकर, रहिमतखां आणि केरूनाना छत्रे या मंडळींत ते एकदां शिरले, कीं वर्तमानकाळाचा पार मुडदा पडायचा!

कित्येक व्यवस्थापकांनीं आपल्या असंस्कृत आणि अशिक्षित वागणुकीमुळें नाट्य-व्यवसायाचा दुर्लौकिक वाढवितांना, आपण एका अत्यंत थोर कलेच्या मंदिरांतील

जबाबदारीच्या जागेवर उभे आहोंत याची यत्किंचतही तमा बाळगली नाहीं. कित्येकांनीं केवळ गालिप्रदान आणि शिवराळपणा करून नटांचीं आणि समव्यवसायिकांचीं मनें दुखविलीं. कीर्तिवंत मालकांच्या छत्राच्या आश्रयानें उभें राहून कित्येकांनीं प्रतिष्ठितांचे अपमान केले, तर कित्येकांनीं कवडी किंमतीच्या नादानांचा गराडा मोठ्या सन्मानानें आपल्या भोंवतीं जमविला. कांहीं जणांनीं आपली नालायकी झांकण्याकरितां तिऱ्हाईतांच्या हातीं सत्ता देऊन नाटयव्यवसायांत द्विदल आणि बेजबाबदार राज्यपद्धति अमलांत आणली. कांहीं व्यवस्थापकांनीं नाटयसंस्थेच्या मालकीचा इतका लोभ धरला, कीं कंपनींतील कलावंतांना तुच्छ लेखलें आणि बरोबरीच्या कलावंत मालकांना देखील वनवासाला पाठविलें !

एकदां एका व्यवस्थापकाच्या हितचिंतकाच्या हातीं कंपनीनें दीर्घ मुदतीनें घेतलेल्या मुंबईतील एका भव्य नाटकगृहाची व्यवस्था होती. मुंबईच्या एका सरकारी कॉलेजच्या विद्यार्थ्यांनीं बसविलेला खेळ त्या नाटकगृहांत होणार होता आणि त्या खेळाला मुंबईचे गव्हर्नर हजर राहणार होते. मलबारहिलवरून गव्हर्नरची मोटर निघाल्याची वर्दी मिळतांच पडदा उघडण्याची तयारी सुरू झाली. अशी संधि साधून, 'आगाऊ भाडें द्या नाहीं तर पडदा उघडूं देणार नाहीं ' असें त्या 'व्यवस्थापकाच्या-व्यवस्थापकानें' बजाविलें ! तो ' बांका वख्त ' ओळखून इंडियन एज्युकेशनल सर्व्हिसच्या पहिल्या वर्गांत नोकरी करणाऱ्या कॉलेजच्या प्रिन्सिपालसाहेबांनीं चेक देऊं केला तेव्हां, ' मी चेक ओळखीत नाहीं–तीनशें रुपये रोख टाका ! ' असा जबाब त्यांना मिळाला ! नाटकाला मजेनें आलेले प्रोफेसर किंवा विद्यार्थी खिशांत तीनशें रुपये घेऊन नाटकगृहांत कशाला येतील ? गव्हर्नरच्या मोटरीच्या सूचना देणाऱ्या पोलिसांच्या शिट्या जवळ जवळ ऐकूं येऊं लागल्या ! अशा परिस्थितींत प्रोफेसरमंडळींनीं वर्गणी करून कसे तरी तीनशें रुपये उभे केले, ते त्या महाभागांच्या पदरांत टाकले, आणि नंतरच नाटक सुरू झालें !

पण व्यवस्थापकांच्या गुणदोष-दिग्दर्शनाच्या भरीला पडून गंडेरीवाल्यांच्या निरोधनावरून सुचलेली सोळस्करांची दुसरी एक आठवण मी विसरलोंच ! मुंबईच्या प्रिन्सेस स्ट्रीटवरील क्षयरोगाच्या दवाखान्याचे त्या वेळचे मुख्य, डॉ. नरहर वामन ढवळे, हे ललितकलेचे एक चाहते आणि हितचिंतक होते. दुर्दैवानें पुढें ते क्षयरोगानेंच मृत्यु पावले. ' माझी मित्रमंडळी चुकून कधीं नाटकाला आली तर त्यांना चांगल्या जागा मिळत नाहींत ' असा त्यांचा सोळस्करांवर एक ' गंभीर ' आरोप होता. तो एक दोनदां ऐकल्यावर, ' डॉक्टर, पुनः असें झालें तर माझा कान धरा ' असें आश्वासन गोविंदरावांनीं डॉक्टरसाहेबांना दिलें.

ही दिलजमाई झाल्यानंतर एके दिवशीं डॉक्टरसाहेब ललितकलेच्या बिऱ्हाडीं आले, ते जातांना आपली ' बॅग ' मागें ठेवून गेले. दुसऱ्या दिवशीं दुपारचें नाटक चालू असतां डॉक्टरांची चिठ्ठी घेऊन एक मनुष्य आला. त्यानें दिलेली चिठ्ठी सोळस्करांनीं

ऐटींत उघडून पाहिली आणि त्याला अगदीं पहिल्या रांगेवर नेऊन बसविला—तो मजेंत नाटक पाहत बसला !

दीड-दोन तासांनंतर डॉक्टरसाहेब आकाशपाताळ एक करीत प्रवेश करते झाले. पण गोविंदराव निर्भयपणाचें हास्य धारण करून म्हणाले, 'आज मात्र बोलूं देणार नाहीं, बरं का ! तुम्ही पाठवलेल्या माणसाला अगदीं पहिल्या रांगेंत बसवलं आहे !'

'पहिल्या रांगेंत बसवलं आहे ? अहो, तो माझा शिपाई आहे ! किती खोळंबा केलात माझा ? रात्रीं ठेवलेली बॅग मी परत मागितली होती.'

'हात्तिच्या—तुम्हीं इंग्रजींत लिहिलेली चिठ्ठी इथं कोणा लेकाला समजणार होती ? म्हटलं नाटकालाच पाठविला आहे माणुस !'

असाच एक विनोदी प्रकार पूर्वी घडल्याचें पेंढारकरांनीं आम्हाला त्या दिवशीं सांगितलें. दुसऱ्या वर्गांतून एकदां प्रवास करीत असतां केशवराव भोंसल्यांना सकाळच्या चहाबरोबर केळीं पाहिजे होतीं. दुसऱ्या वर्गाच्या प्रवाशाची प्रतिष्ठा कायम राहावी म्हणून स्टेशनवर गाडी थांबतांच त्यांनीं ब्रॅन्डनच्या पोऱ्याला हांक मारून फर्माविलें,

'बॉय, एक टी और दो लॅट्रिन लाव !'

लॅट्रिन म्हणजे केळीं (Plantain) हें त्या पोऱ्याला अनुमानानें देखील समजणें शक्य असतें, तर तो ब्रॅन्ड्न कंपनींत नोकरी न करतां दुसऱ्या वर्गाचा प्रवासीच नसता का झाला ?

'साब, दो लॅट्रिन ?' डब्यांत डोकावून तो म्हणाला, 'इधर तो एक है—!'

'एक नहीं, दो लाव'—त्याला निश्चित आणि हमखास उत्तर मिळालें !

आपल्या नेहमींच्या निर्विकार मुद्रेनें तो केशवरावांकडे पाहूं लागला ! इतक्यांत गाडी सुटली, आणि चहा आणि केळ्यांचा बेत रद्द करून प्रातर्विधि उरकायला केशवराव देखिल खरोखरच लॅट्रिनमध्यें शिरले !

'बोधामृताची बाटली :' : १८ :

वझेबुवांचा ललितकलेंत मुक्काम असला म्हणजे त्यांच्या भेटीला अनेक धंदेवाईक आणि हौशी कलावंत कंपनीच्या बिऱ्हाडीं येत असत. नाटयव्यवसायिकांनीं एकत्र राहण्याचा असा एक फायदा होता, कीं एखादा गायनवादनाचा कार्यक्रम ठरला म्हणजे त्याची प्रथम उत्साहानें व्यवस्था करणारा, आणि नंतर त्याचा आनंद लुटायला सिद्ध असलेला श्रोतृवर्ग नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडांत सदैव सज्ज असायचा !

रामकृष्णबुवा वझे, त्यांचे चिरंजीव शिवरामबुवा आणि शिष्य हरिभाऊ घांगरेकर कंपनींत आल्यापासून बुवांच्या खोलींत जाऊन मी बसूं लागलों. बुवांच्या गाण्यांत

अनुभवाचें वजन, मेहनतीचा पीळदारपणा आणि विद्वत्तेचा आत्मविश्वास मला दिसला, तरी केशवरावांच्या गायकींतील ज्या विद्युत्भरारीचीं वर्णनें मी ऐकत होतों ती त्यांच्या गुरुजींच्या गायनांत मला दिसली नाहीं. ललितकलेंत १९२२ सालपर्यंत फार मोठ्या प्रमाणांत गणपतिउत्सव साजरा होत असे, परंतु गणेशोत्सवाच्या मोसमांत कंपनीवर कांहीं तरी आपत्ति कोसळते असा अनुभव आल्यामुळें पुढें त्याचें उत्सवस्वरूप बंद करण्यांत आलें. १९२२ सालच्या उत्सवांत वझेबुवा, मोगूबाई कुर्डीकर, सवाई गंधर्व आणि विष्णुपंत पागनीस ही मंडळी गायली. विष्णुपंत त्या वेळीं मुंबई म्युनिसिपालिटीच्या शाळेंत एक साधे संगीत-शिक्षक होते. तुकाराम बोलपटानंतर त्यांना कल्पनातीत प्रसिद्धि आणि पैसा मिळून, खेडवळ भाविक लोक त्यांच्या पायां देखील पडूं लागले ! १९२२ सालच्या उत्सवांत विष्णुपंतांनीं 'नैनसो नैन मिला रहूंगी' ही दरबारींतील चीज इतक्या उत्तम रीतीनें म्हटली कीं तिचा ढंग आणि ती म्हणत असतांनाचा विष्णुपंतांचा नखरा अद्याप माझ्या स्मरणांत आहे.

या खेपेला बुवा 'तुरुंगाच्या दारांत' नाटकासाठीं चाली द्यायला कंपनींत आले होते. कंपनीचें आमंत्रण नसलें म्हणजे त्यांची वसती बेळगांवला असायची. नव्या चाली संगीत नाटकाचें महत्त्व वाढवीत, इतकेंच नव्हे, तर संगीत नटाला एका परीनें नवा जन्म देत असत. रंगभूमीबाहेरचा गायक कितीही चांगला असला, तरी मैफलींत तो जसा एकदां दिसतो तसाच नेहमीं दिसतो. परंतु रंगभूमीवरील गायक मात्र प्रत्येक नव्या नाटकाच्या वेळीं नव्या चालींमुळें आणि नव्या वातावरणामुळें नवा दिसतो; जणूं काय कात टाकून पुनः तो ताजातवाना झाला आहे !

बखलेबुवांनीं आणि वझेबुवांनीं हिंदुस्थानी संगीतांतल्या इतक्या विविध रंगांच्या चीजा रंगभूमीवर आणल्या कीं हिंदुस्थानी पद्धतीची एखादी मातब्बर चीज किंवा गायकीचा प्रकार मराठी रंगभूमीवर आला नाहीं असें दाखवितां येणार नाहीं. जुन्या चाली संपल्यावर त्यांची जात सांगणाऱ्या, पण नाटकांच्या रंगतीला योग्य अशा नव्या चाली गोविंदराव टेंब्यांनीं आणि मास्तर कृष्णरावांनीं बांधल्या. इतर संगीत नाट्य-संस्थांत चालींच्या बाबतींत गंधर्व—ललितकलेसारखें जागरूक लक्ष दिलें जात नव्हतें. मास्तर दीनानाथ किंवा सरनाईकांनीं कांहीं चाली दिल्या, पण त्यांच्या तुरळक प्रयत्नांनीं रंगभूमीच्या संगीतसिद्धतेला लक्षांत ठेवण्यासारखा हातभार लागला नाहीं. आणि म्हणूनच मराठी रंगभूमीवरील संगीताचें महत्त्व आणि तत्संबंधींच्या प्रेक्षकांच्या आकांक्षा वाढविण्याची भरदार कामगिरी भास्करबुवा बखले, रामकृष्णबुवा वझे, गोविंदराव टेंबे आणि मास्तर कृष्णराव या चौघांनींच केली असें मला वाटतें. 'विधिलिखित' आणि 'कान्होपात्रा' नाटकांत पटवर्धनबुवांनीं कांहीं तेजस्वी चाली दिल्या खऱ्या, परंतु त्यानंतर त्यांनीं नाट्यव्यवसाय सोडल्यामुळें त्यांची कारकीर्द फार लौकर संपुष्टांत आली.

संगीत-दिग्दर्शक ही पदवी नाट्यकलेला माहित नसली, तरी मीं वर उल्लेखिलेल्या स्वरकारांची लायकी अशी होती कीं त्यांनीं केलेली स्वररचना ते नटाला शिकवूं शकत होते. परंतु चालीचे शब्द टिपून घ्यावे, तालमींत पदाची फक्त रूपरेखा म्हणावी, आणि रंगभूमीवर जसें सुचेल तसें गावें—जो रंग भरेल तो भरेल—असा प्रकार झाल्यामुळें कित्येक चांगल्या चाली फुकट गेल्या. सत्तेचे गुलामानंतर पेंढारकरांनीं गाण्याची मेहनत सोडली, आणि गोविंदरावांच्या किंवा मास्तर कृष्णरावांच्या चाली त्यांच्या ढंगानें म्हणण्याचा कोणीच प्रयत्न केला नाहीं. ज्याप्रमाणें नाटककाराचें हृद्गत समजल्या-शिवाय कोणत्याही नटाला आपली भूमिका यशस्वी करतां येत नाहीं, त्याचप्रमाणें नव्या चालीचा विशिष्ट ढंग संगीत नटानें स्वरकाराकडून समजावून घेऊन तो आपल्या पद्यगायनांत प्रकट केला नाहीं, तर ती रंगत नाहीं. पण इतकी मेहनत करावी कोणी ?

गोविंदरावांनीं स्वतःच्या नाटकांतच चाली देऊन स्वतः पदें केल्यामुळें त्यांची प्रत्येक चाल प्रसंगाशीं एकजीव होऊं शकली. परंतु इतर स्वरकारांनीं आणि नाटक-कारांनीं नाटकाच्या हस्तलिखितांतील पदांसाठीं कोऱ्या सोडलेल्या जागेंत वाटेल ती चाल दडपायला मागेंपुढें पाहिलें नाहीं. पदासाठीं कोरी सोडलेली जागा संगीतानुकूल आहे किंवा नाहीं, आणि असली तर त्या जागीं चाल कशी पाहिजे याचा विचार होत नव्हता. त्यामुळें द्वंद्वयुद्धाच्या वेळीं पद, लत्ताप्रहार करतांना पद आणि प्राण सोडतांनाही पद असे प्रकार सुरू झाले ! संगीतासाठीं रसानुकूल प्रसंग आणि प्रसंगाप्रमाणें रसानुकूल चाल निवडण्याची कामगिरी नाटककाराला बजावितां यावी म्हणून तो, गायक नसला तरी, संगीताचा मर्मज्ञ असला पाहिजे. प्रसंगानुकूल चाल निवडल्यावर तिचा गोडवा आणि तिच्यांतील गायकी कायम राहील असें पद करण्याची जबाबदारी तर सर्वस्वी नाटककाराचीच असते. परंतु प्रसंगाशिवाय संगीताची योजना केल्याची, आणि संगीतानुकूल प्रसंग आणि प्रसंगानुकूल चाल असा योग साधला तरी अति संस्कृतप्रचुर, बोजड किंवा रांगडी पद तयार करून तें प्रेक्षकांच्या माथीं मारल्याचीं कित्येक उदाहरणें दाखवितां येतील. पदापूर्वीचें गद्य भाषण आणि पद यांच्यांतला सांधा पदाच्या पहिल्या ओळीनें साधला नाहीं तर तें रसोत्कर्षाला उपकारक किंवा लोकप्रिय होत नाहीं, हें साधें तत्त्व कित्येक नाटककारांना अवगत नव्हतें. हा आडाखा खाडिलकरांनीं दृष्टीआड होऊं न दिल्यामुळें त्यांचीं पदें लोकप्रिय झालीं, हें विधान त्यांच्या पदांकडे वेळीं-अवेळीं नाक मुरडून पाहणाऱ्या टीकाकारांना पटेल असें मला वाटत नाहीं. नाटकांतील पदांत वेदाभ्यासजड नीरसता खपत नाहीं किंवा काव्याच्या बेछूट भराऱ्या देखील यशस्वी होत नाहींत. सुबोधता, जिव्हाळा, प्रसाद आणि व्यापकता हे गुण नाटकाप्रमाणें नाटकांतील पदांतही अवश्य असतात.

नाटकाची परिणामकारकता संगीतानें वाढते, त्याचप्रमाणें त्याची दर्शनीयता देखाव्या-वर अवलंबून असते. मराठी रंगभूमीवरील पहिल्या तीन तासांच्या आणि एक प्रवेशी

अंकांच्या अद्यावत नाटकाची संगीत-सिद्धता जशी वझेबुवांच्या नेतृत्वाखालीं चालू होती, त्याप्रमाणें त्याची रंगसज्जा करण्याची कामगिरी चित्रकार काळ्यांनीं पत्करली होती. जुन्या जमान्यांत देखाव्यांच्या बाबतींत गुजराथी किंवा ऊर्दू रंगभूमीनें मराठी रंगभूमीवर मात केली होती, परंतु त्यांचे देखावे जितके भव्य तितकेच भडक असायचे. एका देखाव्याची जागा दुसरा देखावा केव्हां पटकावील (transfer scene) त्याचा नियम नव्हता. मी आणि बापूराव राजहंस एकदां 'मायानुरंग' नांवाच्या नाटकाला गेलों, तेव्हां प्रेक्षकांच्या माडीवरून रंगभूमीवर कोसळलेला नट आम्हीं पाहिला ! त्याचा 'अधःपात' सुकर व्हावा म्हणून माडीच्या छतापासून रंगभूमीपर्यंत एक बळकट तार बांधली होती, आणि तिच्या साहाय्यानें त्यानें तें अचाट कृत्य केलें होतें. गुजराथी रंगभूमीवरील संगीत बहुधा उडत्या चालींनीं (ज्यांना आतां द्वंद्वगीतें हें सुप्रतिष्ठित नामाभिधान प्राप्त झालें आहे) समृद्ध असून, गायक-नटांचा दर्जा देखील चालींना शोभेसाच असायचा !–सर्व अव्वल दर्जाच्या संगीत कलावंतांचें गुजराथी धनिकांनीं इतकें कल्पनातीत कौतुक केलें, तरी प्रत्यक्ष गुजराथी समाजांतून अद्याप फारसे नामवंत गायक, नट किंवा नटी उदयाला येऊं नयेत याचें आश्चर्य वाटतें. 'सौभाग्य सुंदरी' नांवाच्या गुजराथी नाटकांतली सुंदरीची अत्यंत सुंदर भूमिका केल्यामुळें ज्यांना 'सुंदरी' या नांवानेंच मुंबईचा रसिक वर्ग ओळखत होता, त्या जयशंकरना मी १९२३ सालीं अप्पासाहेब टिपणीसांच्या घरीं पाहिलें होतें. त्या वेळीं मुंबईच्या गेएटी थिएटरांत त्यांचे नाट्यप्रयोग सुरू असले, तरी ते माझ्या पाहण्यांत आले नाहींत. ऊर्दू आणि गुजराथी नाटकांतील चाली मात्र एके काळीं इतक्या लोकप्रिय होत्या, कीं त्यांची फार मोठ्या प्रमाणांत श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांत आयात झाली. श्रीपाद कृष्णांचीं 'प्रेमशोधना'पर्यंतचीं नाटकें आणि वरेरकरांचें 'कुंजविहारी' नाटक गुजराथी रंगभूमीवरील संगीताच्या छायेंत वाढलें होतें, आणि तेंच संगीत गडकऱ्यांच्या पुण्यप्रभावांतील पदांना देखील भोंवलें ! गुजराथी चालींची आयात मानापमान नाटकानें प्रथम आणि कायमची बंद केली !

भक्तिरसाच्या नाटकांत बदलते देखावे (transfer scenes) अवश्य असल्यामुळें त्यांचा शिरकाव राजापुरकरांच्या नाटकांत साहजिक झाला होता. गंधर्व मंडळीच्या मेनका आणि सावित्री नाटकांत त्यांना मर्यादित प्रमाणांत प्रवेश मिळाला. ऊर्दू-गुजराथी रंगभूमीवरील देखावे भडक आणि क्वचित् अद्भुत असले, तरी महाराष्ट्राच्या रंगभूमीनें नाटकांच्या कलापूर्ण रंगसज्जेकडे जबाबदारीनें लक्ष पुरविलें नव्हतें असें एक सर्वसाधारण विधान करतां येईल. अशा अनवस्थेंत शिवराज मंडळीचे सुरुवातीचे आणि गंधर्व मंडळीच्या द्रौपदी नाटकाचे देखावे बाबूराव पेंटरांनीं तयार केले होते. सत्तेचे गुलामांतील देखाव्यांसारखे देखावे गंधर्व मंडळीच्या आशा-निराशा नाटकांत तयार करण्याचा प्रयत्न झाला, परंतु त्यांतही बोजड भडकपणा अधिक होता. मेनकेपासून गंधर्वांच्या पुढील सर्व नव्या नाटकांतील देखावे लक्ष्मणराव थिटे पेंटरांनीं तयार केले होते. एखाद्या पहिल्या दर्जाच्या चित्रकाराचें साहाय्य, शक्य असूनही, गंधर्व मंडळीनें शेवटपर्यंत

संपादन केलें नाहीं. बळवंतराव पळणिटकर पौराणिक, काल्पनिक आणि ऐतिहासिक नाटकांतील देखावे बाबूराव पेंटरांच्या पद्धतीचें अनुकरण करून चितारीत असत. त्यांनीं यशवंत मंडळीचे पहिले देखावे आणि पुढें बलवंत मंडळीच्या रणदुंदुभी आणि सन्यस्त खड्ग नाटकांतील देखावे चांगले केले होतें. मीं पूर्वी नमूद केल्याप्रमाणें महाराष्ट्र मंडळींतले राजे चित्रकार बनल्यावर त्यांनीं महाराष्ट्र, समर्थ, नाट्यमन्वंतर आणि हिराबाईच्या नाट्यसंस्थेचे देखावे तयार केले. पळणिटकर आणि काळे यांच्या पद्धतीचें माफक मिश्रण करून राजांनीं आपल्या देखाव्यांची रंगसिद्धता केली होती.

सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत आपल्या रंगभूमीवरील देखाव्यांकडे केशवराव भोंसल्यांनीं आणि त्यांच्यानंतर पेंढारकरांनीं कटाक्षानें लक्ष पुरविलें. ललितकलेचे पहिले पडदे बाबुराव पेंटरांचे बंधु आणि महाराष्ट्र फिल्म कंपनीचे आद्य संस्थापक अशा आनंदराव पेंटरांनीं तयार केले होते. पंचवीस वर्षे झालीं तरी त्यांनीं वापरलेले रंग तेजस्वी कसे राहिले तें एक आनंदरावांनाच ठाऊक ! रंगांत सरस मिसळला म्हणजे तो कायम राहील असा प्रयत्न काळ्यांनीं करून पाहिला, परंतु तो यशस्वी झाला नाहीं. संन्याशाचा संसारमधील शंकराचार्यांच्या मठाचा आणि ख्रिस्त्यांच्या स्मशानाचा अप्रतिम देखावा आनंदरावांनींच तयार केला होता. पेंढारकरांचे श्वशुर, रामकृष्ण वामन देऊसकर, हैदराबाद संस्थानचे रहिवासी असून चित्रकलेंत पारंगत आहेत. त्यांच्याच मार्फत हैदराबाद संस्थानांत नोकरी करीत असलेले पुरुषोत्तम श्रीपत काळे १९२१ पासून ललितकलेंत राहिले, आणि शहा शिवाजीपासून स्वयंसेवक नाटकापर्यंतचे चौदा वर्षांतील सर्व देखावे त्यांनींच तयार केले. ललितकलेप्रमाणें महाराष्ट्राच्या ‘ राजाच्या बंडां’तील, समर्थांच्या ‘ करीन ती पूर्व ’ नाटकाचे आणि राजाराम मंडळीचे सुरुवातीचे पडदे काळ्यांच्या हातचेच होते. आधुनिक पद्धतीचे दिवाणखाने, अजिंठाछाप लेणीं आणि देवालयें, आणि बगीच्यांचे देखावे तयार करण्यांत त्यांनीं जवळ जवळ अग्रेसरत्व मिळविलें असें म्हणतां येईल.

साधारण चित्रकारांची अशी समजूत असते कीं एखाद्या महालाचा किंवा तंबूचा देखावा करायचा म्हणजे सबंध दृश्य चित्रित करून त्यांतील बारीकसारीक बोबींचेंही (details) चित्रण करावें. परंतु असे देखावे व्हावे तितके परिणामकारक होत नाहींत. रंगभूमीवरील पात्रांच्या हालचालींना अवश्य तितका महालाचा किंवा तंबूचा भाग ठळकपणें दाखवून त्याचा संभाव्य विस्तार प्रेक्षकांच्या कल्पनेवर सोंपविणें अधिक परिणामकारक ठरतें, आणि म्हणूनच ललितकलेच्या किंवा शिवराज मंडळीच्या मानापमानांतील धैर्यधराचा तंबू प्रेक्षकांच्या शेवटपर्यंत लक्षांत राहत असे.

वझेबुवांच्या चाली, काळ्यांची चित्रचातुरी, ‘ ललितकलादर्श ’ म्हणून विजेची भव्य पाटी लावलेलें नॉव्हेल्टी थिएटर आणि सत्तेच्या गुलामानंतरची वाढती लोक-प्रियता अशा पार्श्वभूमींत तुरुंगाच्या दारांतच्या तालमी चालू होत्या. जुन्या जमान्यांतल्या

गंधर्व मंडळीला सत्तेच्या गुलामानें शह दिला, तर तुरुंगाच्या दारामुळें तिची मुंबईतून उचलबांगडी करतां येईल असे अंदाज बांधले जात होते. तुरुंगाच्या दारांतच्या जाहिरातीला चुकवून मुंबईत हिंडणें अशक्य झाल्यामुळें मुंबईकर रसिक देखील फार उत्सुक अन्तःकरणानें त्या नाटकाची वाट पाहत होते. अखेर 'मराठी रंगभूमीवरील जुन्या जमान्याला शेवटची ठेकर मारून आधुनिकतेची कायम प्रतिष्ठापना करणारें' असें तुरुंगाच्या दारांत नाटक १–२–१९२३ रोजीं रंगभूमीवर येणार असें जाहीर झालें.

नाटकाची रंगीत तालीम ३१–१–२३ रोजीं सकाळीं झाली. ललितकलेची निवडक स्नेही मंडळी, मुंबईला खेळ करीत असलेल्या महाराष्ट्र मंडळींतील दाते–औंधकर व बोडस असे कांहीं नट, आणि गंधर्व मंडळींतील फक्त वालावलकर हजर होते. नाटकांत एक-प्रवेशी तीन अंक होते. प्रत्येक अंकाचा पडदा उघडला म्हणजे काळ्यांच्या चित्रचातुरी-बद्दल धन्योद्गार निघत होते. तीन तासी आणि तीन अंकी नाटक, अस्पृश्यतानिवारणाचा विषय आणि मोजकीं पदें, अशा पाकसिद्धींत मधून मधून टिळकांच्या नांवाची 'पुण्याचा पांडुरंग' अशा विशेषणानें खैरात केली असली तरी रंगीत तालीम अजिबात रंगली नाहीं!

अस्पृश्यतेसारखा विषय खेळकर पद्धतीनें हाताळण्याचा हव्यास परिणामशून्य ठरला आणि तीन तासांचा अवधी संगीत नाटकाला अपुरा वाटला. एखादी परिणामकारक आणि कुतूहल उत्पन्न करणारी घटना सुरुवातीलाच प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर मांडून, ती नाटकांतील प्रत्येक वाक्याच्या आणि श्वसनाच्या मागें उभी ठेवावी असें तीन तासांच्या नाटकाचें तंत्र असावें लागतें. पांच तासांच्या नाटकाला पंचपक्वान्नांचें भोजन म्हटलें, तर तीन तासांचें नाटक व्हिटॅमिनच्या गोळीप्रमाणें सामर्थ्यशील आणि श्रीखंडाप्रमाणें स्वादिष्ट आणि सत्वपूर्ण असावें लागतें. मनाची पकड घेईल अशा घटनेचा अभाव तुरुंगाच्या दारांतच्या अयशस्वितेला कारणीभूत झाला. अस्पृश्यांच्या जिव्हारीं जाऊन भिनलेल्या जळजळित दुःखांना नाटकांत कुठेंच तोंड फुटलें नव्हतें!

आपल्या भोवतालीं चालू असलेल्या विचारप्रवाहांशी आणि घटनांशीं समरस होण्याच्या वृत्तीमुळें वरेरकर नवीनतेचे प्रचारक झाले खरे, पण क्षुल्लक घटनांचा देखील मनावर परिणाम करून घेतल्यामुळें त्यांच्या नाटकांत दोष शिरल्याचें तुरुंगाच्या दारांत हें उत्तम उदाहरण आहे. तुरुंगाच्या दारांत नाटकाचें लेखन चालू असतां गायिका गोहरजानचे जलसे मुंबईला झाले, त्या वेळीं तिला खादीची साडी नेसलेली पाहून खादीला बिचकणारे षोकीन लक्ष्मीपुत्र खादीचा पोषाख पेहरून तिच्या जलशाला जातांना वरेरकरांनीं पाहिले होते. त्यामुळें गोहरजानसारखी गायिका राजकीय आणि सामाजिक पेंचप्रसंग सोडवील असें वाटूनच कीं काय, तुरुंगाच्या दारांत नाटकांत अस्पृश्यतानिवारण करण्याची कामगिरी एका 'अम्माजान'कडे सोंपविण्यांत आली! अस्पृश्यतानिवारणाचा संदेश देणारीं दोन पदें तिनें म्हणतांच, सर्व श्रोते अस्पृश्यता-

निवारक बनून खादी धारण करतात असा एक देखावा नाटकाच्या शेवटीं दाखविला होता. विदूषकी विनोदाचा एक उत्तम नमुना म्हणून त्याची तारीफ करतां आली असती. अस्पृश्यतेचें नांव निघालें म्हणजे सामाजिक विषमतेची आणि माणसानें माणसाप्रत दाखविलेल्या अमानुषपणाची जी हृदयद्रावक परिस्थिति नजरेसमोर उभी राहते, तिचा सबंध नाटकांत मागमूसही नव्हता !

अस्पृश्यता-निवारणाचा संदेश देतांना ‘अम्माजान’नें परिधान केलेला पोषाख तर तिनें स्वीकारलेल्या भूमिकेशीं सर्वस्वीं विसंगत होता. पण त्यालाही एक क्षुल्लक घटना कारणीभूत झाली होती. आर्यसुबोध नाटक मंडळीनें ‘ आसुरी लालसा ’ नांवाच्या नाटकाचे कित्येक खेळ कांहीं दिवसांपूर्वी मुंबईत केले होते. त्यांतील बेंजामिन नांवाच्या प्रमुख नटानें आद्य मौजकारांच्या कृपेनें पुष्कळ लौकिक मिळविला होता. मिस मेरी नामक एका इजिप्शियन नर्तकीचें सहकार्य कंपनीच्या चालकांना मिळाल्यामुळें तिच्या नाचाचा प्रवेश पाहायला पुष्कळ गर्दी जमायची. ‘ नाहीं मी बोलत नाथा ’ हें पद बालगंधर्वांची भ्रष्ट नक्कल करून अशुद्ध वाणीनें गाऊन ती नाचूं लागली म्हणजे पुष्कळ करमणूक होत असे. अशी ती मेरी, कांचेच्या रंगीबेरंगी नळ्यांचा एक विचित्र पोषाख परिधान करीत असे. तसा, पण जास्त भडक पोषाख, अस्पृश्यतानिवारणाचें महत्कार्य करतांना तुरुंगाच्या दारांतील अम्माजान वापरीत होती.

तालमीनंतरच्या पंक्तींत सामसूम असावी इतके आम्ही ‘ बर्फ बनलों ’ होतों. अखेर, बर्फाचा भंग करीत ‘ नानांचा तिसऱ्या अंकांतला पोषाख बदलला पाहिजे ’ असें मी म्हणालों.

‘ आम्हाला बरेच दिवस बोधामृताच्या बाटल्या पाजणारा कोणी भेटला नव्हता—तो तूं भेटलास !—’ वरेरकर रागावून बोलले—आणि तेव्हांपासून मी त्यांच्या मर्जीतून उतरूं लागलों !

—पण ललितकलादर्श मंडळी देखील मुंबईकरांच्या मर्जीतून उतरलीच ! पहिल्या तीन खेळांनंतर नाटक पडलें आणि मुंबईचा मुक्कामही पडला ! ज्याच्याबद्दल विशेष कुतूहल उत्पन्न झालें आहे असें नवें नाटक पडलें, तर त्यापूर्वी उत्तम रीतीनें चाललेला मुक्कामही पडतो असा अनुभव नाट्यव्यवसायिकांना पुष्कळदां आला आहे. कुंजविहारी नाटकाचें पुनरुज्जीवन करण्यांत पुढील दोन महिने खर्च करून ललितकलादर्श मंडळी जळगांवला निघून गेली, तरी जुन्या एल्फिन्स्टन थिएटरांत जुनी गंधर्व मंडळी खेळ करीतच होती. आधुनिकतेच्या मैफलीचा शेवट ‘ कृष्णपरमात्म्याच्या ’ नाटकाची भैरवी म्हणून व्हावा ही गोष्ट नवीनतेला खचित नामुष्कीची होती. तीन तासांच्या नाटकाचा पहिला मनःपूर्वक आणि धाडसी प्रयत्न अशा रीतीनें अयशस्वी ठरून तो ललितकलेला आणि नवीनतेला मारक ठरला ! त्यानंतरही तुरुंगाच्या दारांतचीं छायाचित्रें आगगाड्यांच्या डब्यांबरोबर धांवत होती. त्यांच्याकडे पाहिलें



कै. भास्कर बुवा बखले

म्हणजे त्यांनीं ललितकलेला देखील पळायला लावलें याची आठवण होऊन आम्हाला खरोखरच विषाद वाटायचा!

--आधुनिकतेची आणि तीन तासांच्या नाटकांची कल्पना माझ्यावर पगडा गाजवूं लागल्यामुळें बरेच दिवस स्वस्थ बसलेली लेखणी उचलून मी १९२२ च्या नोव्हेंबर महिन्यांत अस्सल वरेरकरी थाटाचें एक सामाजिक नाटक लिहून काढलें होतें. तें वाचून पेंढारकर म्हणाले, 'तुरुंगाच्या दारांत नाटक जर आमच्या कल्पनेप्रमाणें झालें तर त्यानंतर हें नाटक बसवूं!' पण तुरुंगाच्या दारांत नाटक कल्पनेबाहेर अयशस्वी झालें त्या वेळीं माझ्या डोळ्यांवरील नवीनतेची धुंदी एकदम उतरली! माझ्या ध्यानांत आलें कीं पदें आणि देखावे कसेही असोत, एका अंकांत एक प्रवेश असो अगर अनेक असोत, प्रेक्षकांवर दीर्घकाल परिणाम करील अशी हृदयंगमता नाटकांत असली तरच तें यशस्वी होतें. प्रेक्षकांना चटका लागेल, त्यांच्यासमोर जीविताचें जीवत चित्र- उभें करील असें कांहीं तरी पाहिजे--मग नाटक सामाजिक असो, ऐतिहासिक असो किंवा पौराणिक असो!--अशा रीतीनें 'तुरुंगाच्या दारांत' नाटक माझ्या बाबतींत तरी एक बोधामृताची बाटली ठरली यांत संशय नाहीं.

: ६ :

"और पंजाब मेल है!" : १९ :

१९२३ च्या जून महिन्यांत पेंढारकर जळगांवहून मुंबईला आले त्या वेळीं मीं त्यांच्याबरोबर पुण्याची एक छोटी सफर केली. पुण्याच्या ग्लोब नाटकगृहांत यशवंत मंडळी खेळ करीत असल्याचें पाहून मला खरोखरच आनंद झाला. सरनाईकांच्या नेतृत्वाखालीं गेलेल्या यशवंत मंडळीच्या अज्ञातवासी अस्तित्वाची महाराष्ट्राला जाणीव नव्हती, आणि मला फारशी बातमी नव्हती. एका हिंदी नाटकाच्या खोऱ्यानें सरनाईक हैदराबादेंत पैसा ओढताहेत अशी बातमी मला एकदां बन्याबापूंनीं दिली होती. बोडसांनीं कंपनी सोडल्यावर भडकमकर आणि मास्तर सदाशिव किर्लोस्कर मंडळींत गेले, आणि रंगभूमीवर काम करीत असतांनाच भाऊराव जाधव मरण पावले असें मला समजले होतें. परंतु इंदूरदरबारचा आश्रय तुटला तरी शंकररावांनीं मोठ्या हिमतीनें आणि हिकमतीनें धंदा करून अखेर यशवंत मंडळीला महाराष्ट्रांत-नव्हे, माणसांत-आणलें होतें ! त्या बिकट काळांत कंपनीचे व्यवस्थापक नानासाहेब हर्डीकर होते.

पुण्याला जातांच मीं प्रथम यशवंत कंपनीला पुनर्जन्म देणारें 'चलती दुनिया' नाटक पाहिलें, पण मला तें आवडलें नाहीं. नाटकांत स्वभावचित्रण, कथानक किंवा नाट्यप्रसंग अशा कांहीं चीजा असूं शकतात याची नाटककर्त्याला माहितीच नसावी ! सरनाईकांची सर्वतोमुखीं झालेली 'सोनेका ये समय है' ही भैरवी आणि 'तोता-मैना' नांवाच्या दोन मुलांचे विनोदी प्रवेश जमेस धरले, तरी 'सोनेका समय' फुकट घालविल्यासारखें मला वाटलें. आतां रेडिओस्टार म्हणून प्रसिद्धि पावलेले शंकररावांचे पुतणे, निवृत्ति सरनाईक, तोत्याची बालभूमिका करीत असत. पुण्याला चलती दुनिया नाटक बरें चाललें, पण मुंबईला मात्र त्याचा बोलबाला झाला नाहीं.

बंद झालेल्या शिवराज मंडळींतील नटमंडळीला यशवंत मंडळींत मुक्तद्वार सांपडलें होतें. आपल्या नांवलौकिकानें रसिकांचें लक्ष वेधून घेतील अशा कृष्णराव गोऱ्यांचा देखील शंकररावांनीं संग्रह केला होता. यशवंतांच्या रंगभूमीवर मानापमान नाटकांतील धैर्यधराच्या भूमिकेंत मीं कृष्णरावांना १९२३ च्या जून महिन्यांत प्रथम पाहिलें, त्या वेळीं ते मला इतके जराजीर्ण दिसले कीं त्यांचें आयुष्य आतां घटकापळांचेंच उरलें आहे

असा माझा समज झाला—परंतु त्यानंतर दहा वर्षेपर्यंत गोरे रंगभूमीवर भूमिका करीत होते ! अत्यंत स्पष्ट शब्दोच्चार आणि बेतशीर पण तेजस्वी गायन, हे गोऱ्यांचे गुणविशेष शेवटपर्यंत कायम होते. मूकनायकांतील सरोजिनीच्या भूमिकेप्रमाणें त्यांनीं नंतर विक्रान्ताच्या भूमिकेंतही लौकिक मिळविला होता आणि त्यांनीं गायिलेल्या चारुदत्ताच्या पदांचीही मी फार वाखाणणी ऐकिली होती. परंतु गोऱ्यांच्या नांवाशीं आणि आठवणीशीं नेहमीं अभेद्यपणानें एकरूप राहिलेली त्यांची भूमिका म्हणजे विद्याहरणांतील शुक्राचार्यांची ! शुक्राचार्यांच्या भूमिकेमुळें त्यांनीं विद्याहरणाच्या तिसऱ्या अंकांत टेंबे–गंधर्वांनादेखील बाजूला लोटलें असें गंधर्वाभिमानी रसिकांनीं सुद्धां मला सांगितलें आहे. यशवंत मंडळी सोडल्यावर हिराबाई बडोदेकरांच्या नाट्यसंस्थेंत गोरे १९३३ सालपर्यंत होते, त्यानंतर व्यवसायनिवृत्त होऊन त्यांनीं वाईला वास्तव्य केलें आणि तेथेंच (१९४०) त्यांचें देहावसान घडून आलें. गोऱ्यांना मी पाहिलें त्या दहा वर्षांत त्यांच्या मनगटाची रुंदी फार तर दीड इंचाची असेल, पण गरुडासारख्या तीक्ष्ण नजरेच्या जरबेमुळें आणि तेजस्वी आवाजाच्या खणखणीतपणामुळें रंगभूमीवर पाऊल टाकतांच ते आपल्या प्रभावी अस्तित्वाची जाणीव करून देत असत एके काळीं मराठी रंगभूमीवर असामान्य तेजानें चमकलेल्या त्या नटश्रेष्ठाची आठवण कोण विसरेल ?

कृष्णराव गोऱ्यांखेरीज शिवराज मंडळींतील गणपतराव इंदूरकर वगैरे नट यशवंत मंडळींत होते. अंतोबा करंदीकर नांवाचे एक जुने नट सौभद्रांत अर्जुनाची भूमिका करीत असत. जून १९२३ नतर यशवंत मंडळीची मुंबई–पुण्याला छाप पडली आणि तिला उत्तमपैकीं उत्पन्नें होऊ लागलीं, तरी कांहीं तरी नवें करून दाखविण्याची बुद्धि किंवा धाडस शकररावांना कधींच झालें नाहीं. शकरराव सरनाईक गात होते आणि यशवंत मंडळीला पैसे मिळत होते, इतकेंच ! नव्या विशेषांकडे लक्ष नसलें तरी विद्यमान नटांपैकीं जुन्या अवशेषांचा भरणा करण्याकडे शकररावांची विशेष प्रवृत्ति होती.

पुण्याची सफर उरकून मी मुंबईला परतलों, त्या वेळीं एल्फिन्स्टन नाटकगृहांत गंधर्व मंडळी होती आणि ललितकलेच्या नॉव्हेल्टींत चित्रपट चालू होते. वर्षानुवर्ष मुंबईत मुक्काम करावयाच्या महत्त्वाकांक्षेमुळें भाड्यानें घेतलेल्या त्या नाटकगृहाच्या खोल खड्ड्यांत खानदेश–वऱ्हाडांतील उत्पन्न ललितकलादर्श मंडळी ओतीत होती !

भाटेबुवा आणि मिराशीबुवांच्या मालकीची 'नाट्यकलाप्रवर्तक' मंडळी जुलै महिन्यांत मुंबईला आली. सगीताच्या परपरेच्या दृष्टीनें गंधर्व मंडळी भास्करबुवांच्या परपरेची, ललितकलादर्श मंडळी वझेबुवांच्या परपरेची, तर नाट्यकलेचे दोघेही बुवा विष्णु दिगबर पलुस्करांच्या गुरुजींचे–म्हणजे बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांचे शिष्य होते. यशवतराव मिराशीबुवा गुरुपरंपरेंतील गाणे गात असले तरी अभिनयाबद्दल उदासीन होते. बेताचा अभिनय आणि बेताचें पण ढंगदार गाणे ही भाटेबुवांची पद्धत होती. टेम्बे, बालगधर्व आणि मास्तर कृष्णरावादि भास्करबुवांचे शिष्य, केशवराव आणि

पेंढारकरांसारखे वझेबुवांचे शिष्य, किंवा सरनाईक-सवाई गंधर्वांसारखे अब्दुलकरीमखांचे शिष्य जसे रंगभूमीवर चमकले, तितका विष्णुबुवांच्या आणि बाळकृष्णबुवांच्या शिष्यशाखेचा प्रकाश पडला नाहीं. कदाचित् फक्त विनायकराव पटवर्धनांचा अपवादात्मक उल्लेख करावा लागेल.

भाटयांच्या कंपनींत मी वरेरकरांबरोबर जाऊं लागलों. कंपनीच्या जाहिरातीवर 'सतत २८ वर्षें चाललेली' अशी स्वतःची भलामण नाटयकलेनें केली असली, तरी २८ वर्षांत महाराष्ट्रीय नाटयकला किती जलदगतीनें आगेकूच करीत होती त्याची या रिप व्हॅन विंकलना जाणीव नव्हती. अबोल वृत्तीच्या मिराशीबुवांची दिनचर्या सोंवळ्या ओंवळ्यांत सतत गुंतलेली असायची. भाटेबुवा मात्र रसिक आणि दिलदार असून स्नेही मंडळींचे चाहते होते. महादेवराव जोगळेकर, हातवळणे, शेंडे, दादाभाई आणि दत्तोपंत साने वगैरे नट कंपनींत होते. 'संतसखू'सारख्या जुन्या मराठी नाटकांना उत्पन्न होईना, तेव्हां शेवटचें निर्वाणीचें शस्त्र म्हणून हिंदी 'पंजाब मेल' नाटक बुवांनीं बाहेर काढलें, तरी रंगमंदिरांतील शुकशुकाट जाईना ! अशा प्रसंगीं तत्कालपावेतों मुंबईत अज्ञात असलेला एक महाराष्ट्रीय 'नाटयकलेच्या' साहाय्यार्थ पुढें सरसावला—त्याचें नांव रमाकांत रूपजी !

मीं रमाकांतांना प्रथम पाहिलें त्या वेळीं ते हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनींत एक साधे कारकून होते. हिंदी गायकांची फारशी तमा न बाळगल्यामुळें गोहरजान, मलकाजान, जानकीबाई, जोहराबाई, बालगंधर्व, केशवराव आणि मास्तर कृष्णराव अशा कांहीं निवडक गायकांच्याच ध्वनिमुद्रिका या कपनीनें प्रसिद्ध केल्या होत्या. बहुजनसमाजाची नाडी ओळखून इतर हौशी आणि धंदेवाईक गायकांच्या, त्याचप्रमाणें पोवाड्यांच्या आणि भजनाच्या ध्वनिमुद्रिका प्रकाशित करून हिज मास्टर्स व्हॉईस कंपनींत मराठीचें भव्य दालन उघडण्याचें श्रेय रमाकांतांच्या परिश्रमांनाच द्यावें लागेल. या उपक्रमाची सुरुवात पेंढारकर आणि सवाई गंधर्वांच्या ध्वनिमुद्रिकांनीं (१९२२) झाली आणि त्यांत लवकरच भाटेबुवा, केशवराव भोळे आणि विष्णुपंत पागनीसांची भर पडली. रंगभूमीच्या राज्यांत हिज मास्टर्स व्हॉइस कंपनीनें अशा रीतीनें प्रवेश केल्यामुळें बोलपटांच्या अमदानींत तिला अनायासें पहिला शिरकाव मिळून तिनें हजारों रुपये मिळविले. १९२२ ते १९३३ पर्यंतच्या कल्पक उद्योगशीलतेमुळें रमाकांत रूपजी ही स्वपराक्रमानें 'एच्. एम्. व्ही'तील एक कर्तुम् अकर्तुम् शक्ति बनली, आणि महाराष्ट्रांत जेथें जेथें संगीताचे स्वर खेळतात तेथें तेथें ओळखली जाऊं लागली. परंतु १९२३ सालीं मात्र ठाकुरद्वारला एका चाळींत राहणारा, काळा कोट आणि जाडें भरडें धोतर पेहरून सायकलवर हिंडणारा, काळी तंबाखू घातलेली ओल्या काथाची पट्टी सदैव तोंडांत ठेवणारा, दिलदार आणि आनंदी अशा रमाकांतांबरोबर माझी भाटेबुवांच्या बिऱ्हाडीं ओळख झाली. पंजाब मेल नाटकाच्या रंगतीची मख्खी ओळखून

रमाकांतांनीं मिरगांव–ठाकुरद्वारांत दिसणाऱ्या नाटयकलेच्या जाहिरातीच्या पाटया एका रात्रींत नळबाजार–भेंडीबाजारांत हलविल्या ! प्रसिद्धिपटु म्हणून पुढें बोलपटांत प्रसिद्धि मिळविलेले वसंतराव मराठे या महत्कार्यांत रमाकांतांचे मदतनीस होते. त्या किमयेमुळें पंजाब मेलच्या चौथ्या किंवा पांचव्या प्रयोगाला लाल टोपी घातलेल्या सुनी मुसलमानांची आणि दाढीदीक्षित बोहऱ्यांची जी अलोट गर्दी जमली, ती शेवटपर्यंत ओसरली नाहीं ! बुधवार रात्रीं पंजाब मेल, शनिवार रात्रीं पंजाब मेल, रविवारीं दिवसा पंजाब मेल आणि पुनः रविवारीं रात्रीं पंजाब मेलच, असा एकसारखा धूमधडाका सुरू झाला. रविवारीं दुपारची पंजाब मेल रात्रीं नऊ वाजतां थांबली, कीं रंग न पुसतां पुरी आणि पातळ भाजी खाऊन नटमंडळी ती पुनः रात्रीं दहा वाजतां सुरू करीत असत. कडेपासून कडेपर्यंत नाटकगृह भरलेलें असलें तरी मी, वरेरकर, मराठे व रूपजी या चौघांखेरीज एक मराठी चेहरा दिसेल तर शपथ !

' रंगून पुरी-भाजी खाण्यावरून ' जातां जातां हें सांगितलें पाहिजे कीं मराठी कंपन्यांतील नट नाटकानंतर रंग पुसून बिऱ्हाडीं जात असत. गुजराथी आणि ऊर्दू रंगभूमीवरील नट मात्र रंगलेला चेहरा घेऊनच बिऱ्हाडीं चालू लागायचे ! त्यांचे रंगलेले चेहरे हमरस्त्यावर दिसले म्हणजे चमत्कारिक वाटत असे, पण आतां बोलपटांनीं तसले प्रकार आमच्या अंगवळणीं पडले आहेत ! रात्रीच्या नाटकानंतर महाटेच्या भोजनाची पद्धत गद्य नाटक मंडळ्यांत नव्हती, पण किर्लोस्करी संप्रदायांत महाटे पिठलें-भाताचा आणि स्वदेशहितचिंतकी संप्रदायांत आमटी-भाताचा बेत असे. जाग्रणानंतरचा तो साधा पण स्वादिष्ट आहार सकाळीं दहा वाजेपर्यंत झोंप मिळवून द्यायला उत्तम मदत करीत असे यांत शंका नाहीं.

पंजाब मेलचा गार्ड, इंजिन ड्रायव्हर, मथुरेचा स्टेशन मास्तर, एक राजा, एक राणी, अनेक तरवारी आणि खून असा एखाद्या मालगाडींत मावण्याइतका मसाला पंजाब मेल नाटकांत होता. गुजराथी नाटकांत, मग तें सामाजिक नाटक कां असेना, नाटककाराची मर्जी लागेल त्या वेळीं दर्शन देण्याकरितां ज्याप्रमाणें ' कृष्ण भगवानाला ' सतत सज्ज राहावें लागतें, त्याप्रमाणें हिंदी नाटकांत तरवार केव्हां बाहेर पडेल त्याचा नियम नसतो ! ' क्या करे हम योगीजन। मान को सन्मानको ॥ मान और सन्मान। तुम राजके संतानको ॥ (सिद्धसंसार) ' अशा प्रासयुक्त भाषणांच्या फैरी सुरू झाल्या म्हणजे नाटककाराच्या भाषाप्रभुत्वाबद्दल अचंबा वाटायचा ! पंजाब मेलच्या पहिल्या अंकाचा पडदा पडतांना खुनी प्रतिनायकाला, ' अब तुम है–हम है–और पंजाऽऽब मेल है ' अशी तंबी नायक देत असे. बिचारी पंजाब मेल काय करणार होती तें एक नाटककारच जाणे !

हिंदी रंगभूमीवरील चित्रविचित्र पोषाख केलेल्या विनोदी पात्रांसारखा बेछूट विनोद मराठी नाटकांत कधींच दिसला नाहीं. 'हिंदी नाटकांतील प्रमुख विनोदी पात्राच्या तोंडीं

घातलेलें पालुपद पहिल्या अकांत इतकें लोकप्रिय व्हायचे कीं दुसऱ्या अंकापासून त्याचा उच्चार नटानें करण्यापूर्वी प्रेक्षकच करूं लागायचे, किंवा विनोदी नट त्या पालुपदाचा अर्धा भाग उच्चारून उरलेली समस्या पूर्ण करण्याची संधि जाणून बुजून प्रेक्षकांना देत असे! यापेक्षां नाट्यकलेनें प्रेक्षकांच्या सहकाराची अधिक अपेक्षा तरी कां करावी? यशवंत मंडळीच्या अहिल्योद्धार नाटकांत 'ये शास्त्रसिद्ध बात है' आणि चलती दुनियेंत 'देशबंधू, शरमकी है बात' अशीं पालुपदें होतीं. पण त्यांपेक्षां सिद्ध-संसारांतील 'इस बात मे कुछ दम नहीं' आणि पंजाब मेलमधील 'नसीबका फाटक खुल जायगा' हीं पालुपदें अधिक सुयोजित आणि समर्पक असल्यामुळें फार लोकप्रिय झालीं होतीं. प्रासयुक्त भाषणें आणि पालुपदे हिंदी भाषेत शोभून दिसतात. तसा थोडासा प्रयत्न नाटककार शुक्लांनीं करून पाहिला, पण तो मराठी भाषेला अगदीं न शोभेसा ठरून अयशस्वी झाला!

पंजाब मेलमधील दत्तोपंत सान्यांची चनप्पाची भूमिका नाटकाच्या यशाला विशेष कारणीभूत झाली होती. जी. आय. पी. रेल्वेंत नोकरी करणाऱ्या त्या मद्राशाची बदली मथुरेला झाल्यावर त्यानें गौरांगी प्रियतमा मिळविण्याचा कसोशीनें प्रयत्न केला. तो विफल झाल्यानंतर शेवटच्या अंकांतील 'सुनो मेरे यारो। चनप्पाका गाना। अकेला रेहेना। बडा मजेदार॥' या चनप्पाच्या पदाचा जलसा जवळ जवळ तासभर चालायचा! मराठींतील श्लोकासारखे हिंदी शेर त्या पदाच्या शेंवटीं साने म्हणत ते फार लोकप्रिय झाले होते. 'मथुरा अगर न पायी तो मदरास जायेंगें। गौरी अगर न जोरू तो कालीही लायेंगे। हांसिल नही अनार तो जामनही खायेंगे। पकता नही पुलावा तो खिचडी पकायेंगे॥' असे विनोदी, आणि 'सुदर्शन चक्र चरखेका मिलकर चलायेंगे।' अशा अहिंसात्मक वीररसानें ओथंबलेले ते शेर होते. त्यांच्या प्रत्यहीं वाढत्या लोकप्रियतेमुळें, प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळीं चार दोन नव्या शेरांची भरती नाटककार करीत असे. 'शेरलोलुप प्रेक्षकांना' असा 'सव्वा शेर' नाटककार भेटल्यावर त्या युतीचें वर्णन काय करावें?

मुंबईत येऊन माणसांत आल्यासारखें वाटल्यामुळें, 'पुनः नको तो उत्तर हिंदुस्थान' म्हणून भाटेबुवांनीं वरेरकरांना एक मराठी नाटक लिहायची विनंति केली. त्या प्रार्थनेला धांवून जाऊन वरेरकरांनीं 'नवा खेळ' लिहिला आणि तो १४-९-१९२४ रोजीं मुंबईच्या एल्फिन्स्टन थिएटरांत रंगभूमीवर आला! नाटकांत आधुनिक पोषाक होते, एकप्रवेशी अक होते, आणि मुंबईकरांच्या परिचयाचे एक सॉलिसिटर, नाटक मंडळीचे एक व्यवस्थापक आणि एक कादंबरीकार यांचीं विद्रूप चित्रें होतीं. वरेरकरांचें तें दुसरें आधुनिकतावादी नाटक सपशेल पडल्यामुळें 'तुमचा नवा खेळ होतो, पण आमचा जीव जातो' असेंच बुवांना वाटलें असेल. त्यामुळें बुवांनीं मराठी नाटकाकडे पुनः जवळजवळ कायमचीच पाठ फिरविली! नाहीं म्हणायला, तब्बल

बारा वर्षांनंतर अत्र्यांचें ' पराचा कावळा ' नाटक बसवून नाट्यकलाप्रवर्तक मंडळी मुंबईला आली होती, इतकेंच !

पंजाब मेल लिहिणाऱ्या मुनशीजींना नाटकाच्या किंमतीव्यतिरिक्त भाटेबुवा कच्च्या खर्चासाठीं दररोज दहा रुपये देत असत. असा कच्चा खर्च मिळविणारा एकही पक्का मराठी नाटककार अद्याप जन्माला आलेला नाहीं. आणि म्हणून ' तुम्हाला मुसलमान मुनशीच पाहिजे ' असा अगदीं रास्त टोमणा वरेरकरांनीं बुवांना मारला होता. परंतु नव्या खेळाचा बोजवारा उडाल्यावर, ' तुम है–हम है–और पंजाब मेल है । ' असे उद्गार काढून बुवा जर पुनः मुनशीजींच्या गळ्यांत पडले असले, तर त्याला जबाबदार कोण ?

' हजरत सलाम घ्यावा ' : २० :

१९२३ च्या दिवाळीच्या सुट्टींत मी इंदूरला गेलों तेव्हां सवाई गंधर्वांच्या ' नूतन संगीत मंडळी'चा मुक्काम तेथें चालू होता. नारायणराव राजहंसांना 'बालगंधर्व' ही पदवी लोकमान्यांनीं दिली, तिला पहिला शाब्दिक शह सवाई गंधर्वांनीं (रामभाऊ कुंदगोळकर) बसविला ! 'शाब्दिक शह' म्हणायचें कारण असें, कीं महाराष्ट्रानें अभिमान धरण्याजोगें गाणें सवाई गंधर्व गात असले, तरी ' गंधर्व ' या शब्दामुळें नादमाधुरीचा जो निःशंक अभिप्राय व्यक्त होतो, त्याबद्दल रामभाऊंचें गाणें कधींच प्रसिद्ध नव्हतें. सवाई गंधर्वांनंतर छोटा गंधर्व, कुमार गंधर्व, डिट्टो गंधर्व, किंचित् गंधर्व असे अनेक गंधर्व प्रकट होऊन भूतलावर जणूं काय स्वर्गच अवतरला ! गायक नटांना पदव्या देण्याचें शास्त्र शंकराचार्य कूर्तकोटींनीं पूर्णावस्थेला नेल्यावर संगीत–शार्दूल (पेंढारकर), संगीत कलानिधि (मास्तर कृष्णराव) आणि संगीत चूडामणि (विनायकराव पटवर्धन) अशा भाराभर पदव्यांना भराभर जन्म मिळाला. ' महाराष्ट्र कोकिळ ' ही पदवी सरनाइकांना कूर्तकोटींनींच दिली कीं काय तें मला आठवत नाहीं. परंतु बालगंधर्व या पदवींतील योजकता आणि हृद्यता, आणि तिची लोकप्रियता एकाही पदवीला प्राप्त झाली नाहीं.

पूर्वीं नूतन संगीत मंडळी इंदूरला आली होती तेव्हां तिचें माधवराव जोशीकृत ' विनोद ' नाटक फार लोकप्रिय झालें होतें. ' या नटूनि थटुनी उगाच लचकति ललना, ' किंवा खाडिलकरांच्या पदांच्या विडंबनार्थ तयार केलेलीं ' गजकर्ण खाजवितां मजा आला ' सारखीं पदें अर्थातच फार लोकप्रिय झालीं होतीं. परंतु मीं सवाई गंधर्वांचें प्रथम १९२३ सालीं नाटक पाहिलें, त्या वेळीं नूतन संगीत मंडळी आपल्या आयुष्याच्या अखेरच्या घटका मोजीत होती ! शंकरराव बागडे (नायिका), बंडोपंत सोहनी (गद्य नट), रुखब (दुय्यम संगीत नट) आणि व्यंकटेश कागलकर (दुय्यम स्त्रीभूमिका करणारे गायक नट) हे साधारण बऱ्यापैकीं नट कंपनींत होते. नेटका अभिनय,

रसानुकूल मधुर गायन आणि आकर्षक सोंग हे बागल्यांचे गुणविशेष होते. ते पुढें अल्पावधींतच अपमृत्यू पावले. नूतन संगीत मंडळी बंद पडल्यानंतर रुखब ललितकलेंत राहिले, आणि बंडोपंतांनीं प्रथम हिराबाईंच्या कंपनींत प्रवेश करून पुढें ते बोलपट व्यवसायांत सामील झाले.

सौंदर्याचा अभाव, तटस्थ चेहरा, अस्पष्ट शब्दोच्चार, गातांना आवाज न लागणें आणि वेडींवांकडीं तोंडें करणें, असे अनेक दोष सवाई गंधर्वांच्या गायनाभिनयांत होते. परंतु रंगभूमीबाहेर मात्र वझेबुवा–भास्करबुवादिकांच्या नंतरच्या पिढीचे ते अग्रेसर गायक होते यांत वाद नाहीं. नूतन संगीत मंडळी बंद झाल्यावर यशवंत मंडळीच्या सौभद्रांतील कृष्णाची आणि विद्याहरणांतील कचाची (१९२६–१९२९), आणि त्यानंतर सौ. हिराबाईंच्या कंपनींत कृष्णाची आणि शुक्लांच्या ‘ मिराबाई ’ नाटकांतील साधूची (१९२९–३१) भूमिका करतांना, आवाज जर सुप्रसन्न असला तर रामभाऊंनीं बहार केली आहे असे प्रसंग मीं पाहिले आहेत. बामणगांवकरांच्या ‘ धनुर्भंग ’ आणि ‘ आत्मतेजा’प्रमाणें माधवराव जोशांच्या ‘ विनोदा’सारखीं नवी, आणि सौभद्र, मानापमान, विद्याहरण यांसारखीं जुनीं नाटकें बसवून रामभाऊंनीं उच्च पातळीवर धंदा केला, हें निःसंशय !

मी इंदूरहून परतल्यावर मुंबईच्या जुन्या रिपन थिएटरच्या जागीं बांधलेल्या नव्या, भव्य, आणि (आद्य मौजकारांचा शब्दांत) बादशाही रिपन थिएटरचें उद्घाटन बलवंत मंडळीनें केलें, पण तिच्या मुक्कामाचा या खेपेला फारसा बोलबाला झाला नाहीं. बॉंबे थिएटरांत खेळ करीत असलेल्या यशवंत मंडळीच्या सौभद्र नाटकाला पुष्कळ गर्दी जमत होती. बोडसांच्या कारकीर्दीत मुंबईचा प्राणघातक अनुभव आल्यामुळें या खेपेला एका कॉन्ट्रॅक्टरचा हात धरून शंकररावांनीं मुंबईंत प्रवेश केला होता. हौशी नटांना ठराविक रक्कम देऊन त्यांचे खेळ करायचे आणि जें कांहीं नफानुकसान येईल त्याची जबाबदारी आपण पत्करायची, अशा रीतीनें मुंबईला नाटकांच्या कॉन्ट्रॅक्टरचा (ठेकेदारांचा) धंदा प्रथम सुरू झाला होता. अशा चार दोन ठेकेदारांपैकीं ज्यांनीं अधिक धाडसानें आणि महत्त्वाकांक्षेनें प्रथम यशवंत मंडळीला आणि नंतर इतर धंदेवाईक नाट्यव्यवसायिकांना हातीं धरलें, त्यांचें नांव श्रीपतराव उपरे ! नाटक मंडळीनें दरमहा ठराविक रक्कम घेऊन आपला पगारखर्च आणि भोजनखर्च भागवावा, बाकीचा खर्च कॉन्ट्रॅक्टरनें करावा, व नाटकांना होईल तें उत्पन्न घेऊन नफानुकसानीची जबाबदारीही त्यानें पत्करावी अशी त्या धंद्याची रूपरेखा होती. श्रीपतरावांनीं प्रथम यशवंत मंडळीचें, नंतर हिराबाई बडोदेकरांच्या नाट्यसंस्थेचें आणि शेवटीं १९३६ सालीं ललितकलेचें कॉंट्रॅक्ट घेतलें. सुरुवातीला कबूल केलेली कोणतीही अट पाळतांना श्रीपतराव माघार घेत नसत. पण नाट्यव्यवसायिकांच्या अपेक्षेप्रेक्षां श्रीपतरावांना जास्त फायदा होऊं लागला म्हणजे मात्र ‘ श्रीपतरावांनीं आम्हाला फसविलें ’ अशी निरर्थक आणि निष्कारण ओरड कधीं कधीं ऐकूं यायची !

मीं पुण्याला शंकररावांचें मानापमान नाटक पाहिलें तेव्हां त्यांच्या गाण्यांत फारसा फरक झालेला मला दिसला नव्हता. पण त्यानंतर देवासचे सुप्रसिद्ध रजबअलीखां शंकररावांना तालीम देऊं लागले म्हणून नसेल, पण त्यांच्या गायनांत जितका नीरस तितकाच निष्कारण बदल झाल्याचें मला दिसून आलें. अबदुल करीमखांसाहेबांच्या हृदयस्पर्शी, सुरेल आणि संथ गायकीचा कृपाप्रसाद मिळालेल्या सरनाईकांच्या कोत्या आवाजीला रंगभूमीला उपयुक्त अशा अभिनव संगीताची दिशा टेंब्यांनीं दाखविली होती. त्यांच्या गळ्याची बांसरी वाजूं लागली म्हणजे प्रेक्षक नादमुग्ध होत, आणि ठाय-लयीच्या बंदिस्त संथपणामुळें रंगमंदिरावर वजन पडत असे ! पण ते गाणें नाहींसें होऊन आपल्या आवाजीला सर्वस्वी प्रतिकूल अशा तानबाजीला १९२४ सालपासून शंकररावांनीं सुरुवात केली. आपल्या आवाजाच्या नैसर्गिक माधुरीला निष्ठुरपणानें तुडविणाऱ्या ताना पंजाब मेलच्या वेगानें शंकरराव मारताहेत, ऱ्हस्वदीर्घांचे आणि प्रासादिक शब्दरचनेचे मुडदे पडताहेत, आणि हार्मोनियमचे किणकिणणारे अतितीव्र स्वर त्यांची साथ करताहेत, असा धांगडधिंगा सुरू होऊन तो एकसारखा वाढत गेला ! अशा तानबाजीमुळें आपण केशवराव भोसल्यांनीं निर्माण केलेल्या आकाशाला हात लावले अशा समजुतीनें शंकररावांनीं शेवटीं धैर्यधराच्या भूमिकेवरही बलात्कार केला ! वास्तविक ठाय-लयींत कोमल स्वरांची लयलूट करीत ते इतके चांगले गायचे, कीं मानापमानांतील त्यांचें ' अजि टाकुं गडे धनवेषा ' हें पद मला बालगंधर्वांपेक्षां अधिक चांगलें वाटलें होतें. परंतु १९२४ सालपासून सरनाईकांची जाहिरात आणि उत्पन्न वाढलें, तरी १९१९ सालची शिवराजांची सुरेल आणि वजनदार बांसरी कायमची अस्तंगत झाली !

रंगभूमीवरील अग्रपूजेच्या मानासाठीं हपापलेल्या संगीत नटाच्या मानसक्रियांकडे लक्ष दिले तरच अशा बनावांचें कोडें उलगडतां येईल. सयुक्त मानापमानानतर केशवराव मरण पावल्यामुळें त्यांचें यशोगान करणाऱ्या दंतकथा चौफेर पसरल्या, आणि त्यांच्या मृत्यूमुळें जी रिकामी जागा (Vacuum) मराठी रंगभूमीवर निर्माण झाली ती भरून काढण्याचे महत्त्वाकांक्षी विचार कांहीं गायक नटांच्या मस्तकांत थैमान घालूं लागले ! परंतु शंकररावांच्या संगीताची अभिजात भूमिका त्या महत्त्वाकांक्षेशीं सर्वस्वी विसंगत होती. ' केशवरावी ' गाणें गायला अवश्य असलेला आवाजीचा कडकपणा आणि पल्लेदारपणा त्यांच्या गायनांत अभावामुळें लक्षांत येत असे. कांहीं वर्षांनंतर केशवरावी रंग मारण्याकरितां मास्तर दीनानाथांनीं धैर्यधराच्या भूमिकेवर स्वारी केली, परंतु बालिश सोंग, शब्दोच्चारांत वजनदारपणाचा अभाव आणि थिल्लर अभिनयामुळें ती यशस्वी झाली नाहीं. दीनानाथरावांना धारदार आणि पल्लेदार आवाजीची अनुकूलता होती, परंतु जुन्या लोकप्रिय आणि रसानुकूल चालींना नव्या नीरस चाली लावण्याचा विक्रम करून त्यांनीं संगीताचा रंगदेखील बिघडवून टाकला ! प्रियाराधनांतील अनिश्चितता संपून परस्परानुरक्त धैर्यधर-भामिनीचे मनोमय मीलन होतें, त्या प्रसंगींच्या भीमपलासांतील ' प्रेम सेवा शरण ' या पदाच्या मार्थीं अगतिकता, करुणा किंवा व्यथित

हृदयाच्या आर्त भावनांना योग्य असा मुलतानी राग दीनानाथरावांनीं मारला, या अतिरेकाचें समर्थन कसें करतां येईल ?

शेंकडों प्रेक्षकांच्या जमावांत नित्य वावरण्याच्या सवयीमुळें नाटक मंडळीच्या निकटवर्ति स्नेह्यांना 'गर्दीचें वेड' लागतें, असा माझा अनुभव आहे. अहर्निश वाचनाचा छंद लागलेल्या माणसाला एखाद्या मोठ्या वाचनालयांत किंवा पुस्तक-विक्रेत्याच्या दुकानांत गेल्यावर जसा आनंद होतो, तसाच आनंद नाटयव्यवसायाच्या परीघांतील मंडळींना गर्दींत मिसळल्यामुळें प्राप्त होतो. करमणुकीसाठीं रंगमदिरांत जमलेल्या शेंकडों प्रेक्षकांची गर्दी आपल्या भोंवतीं आहे ही जाणीवच इतकी आनंद-दायक असते, कीं त्या गर्दीतला एकही चेहरा ओळखीचा नसला तरी चालतें. गर्दीच्या सहवासाचें सुख घेण्याकरितांच, मी, वरेरकर, वसंतराव मेराठे, आणि रमाकांत रूपजी दररोज संध्याकाळीं नॉव्हेल्टी थिएटरच्या आवारांत जाऊन बसत होतों. १९२३ सालीं नॉव्हेल्टींत प्रकाशित झालेल्या बाबुराव पेंटरांच्या 'सिंहगड' चित्रपटानें मूकपटांच्या जमान्यांतील अभूतपूर्व यश मिळविलें. बाळासाहेब यादवांनीं केलेली तानाजीची भूमिका अत्यंत लोकप्रिय झाली होती. चित्रपट बोलका नसला, तरी चित्रपटकथा इतकी बोलकी होती कीं तानाजीचा नुसता आविर्भाव पाहून शेकडों प्रेक्षक अगदीं खूष व्हायचे. मूकचित्रपटांना संगीताची जोड देण्याकरितां, पेटी, तबला आणि पिपाणीसारखें एक वाद्य वाजविणाऱ्या 'कलावतांचा' ताफा आयत्या वेळीं सुचतील तीं पदें वाजवून चित्रपटगृहांत एकच दंगल उडवून देत असे. चित्रपटांतील विविध प्रसगांना उपकारक असे पूर्वनियोजित रसानुकूल स्वर काढण्यापेक्षां, चित्रपटगृहांत येनकेन प्रकारेण गोंगाटाचें वातावरण कायम ठेवायचें ही एकच कामगिरी मूकपटांच्या जमान्यांतील 'संगीत' बजावीत असे.

सिंहगडाचें अभूतपूर्व यश पाहून चित्रपटकलेचा सिंहगड काबीज करायची महत्त्वा-कांक्षा वरेरकरांच्या मनांत अचानक जागृत झाली. मुंबई म्युनिसिपालिटींत इंजीनियरच्या हुद्द्यावर असलेले ललितकलेचे निर्लोभ साहाय्यक सीतारामपंत तलगिरी नॉव्हेल्टी सिनेमाच्या व्यवसायांत पेंढारकरांचे भागीदार होते. वरेरकरांच्या चित्रपट मोहिमेला मदत करण्यचें आश्वासन त्यांनीं दिलें. सीतारामपंतांचे चिरंजीव पांडुरंगपत होशी चित्रकार म्हणून आमच्या परिचयाचे होते. त्यांनीं वरेरकर-दिग्दर्शित चित्रपटाचे छाया-लेखन करायची जबाबदारी पत्करली.

महात्मा गांधींची अपेंडिसायटिसच्या विकारामुळें येरवड्यांतून सुटका आणि त्यानंतर त्यांच्या विकारावर केलेली यशस्वी शस्त्रक्रिया या घटना नुकत्याच घडून आल्या होत्या. त्यामुळें तत्संबंधींचेंच एक प्रासंगिक चित्र काढून त्याला 'महात्माजींचा जयजयकार' असें नांव देण्याचें वरेरकरांनीं निश्चित केलें. चित्रपटकलेचा सिंहगड काबीज करणाऱ्या 'मावळ्यांचें' एक पथक वरेरकरांच्या नेतृत्वाखालीं पुण्याला गेलें, कारण खुद्द महात्माजी

शस्त्रक्रियेनंतर पुण्याच्या ससून हॉस्पिटलमध्येंच विश्रांति घेत होते. आम्हाला कल्पना नव्हती इतक्या लौकर मोहीम फत्ते करून आमचें विजयी पथक मुंबईला परतलें आणि ‘ महात्माजींच्या जयजयकाराच्या ’ जाहिराती वर्तमानपत्रांत एकदम फडकल्या !

माझ्याबरोबर कायद्याचा अभ्यास करणारे जी. टी. देसाई नांवाचे एक विद्यार्थी ललितकलेच्या मित्रपरिवारांत होते. महात्माजींचा जयजयकार पाहायला उत्सुक झालेली गर्दी नॉव्हेल्टी सिनेमांत जमली होती. आम्हां दोघांच्या उत्सुकतेंत चित्रपटासंबंधींच्या आत्मीयतेची भर पडली होती. परंतु तें प्रासंगिक चित्र सुरू झाल्यावर, बॅरिस्टरी करीत असतांना गांधी विलायती पोषाख परिधान करीत होते त्या वेळच्या छायाचित्रापासून गांधींच्या अगदीं अद्यावत छायाचित्रांच्या चित्रलेखनानें आम्हांला दर्शन दिलें. त्यानंतर ससून हॉस्पिटलचें आवार, ससून हॉस्पिटलची मुख्य इमारत, तेथील सूतिका, शिपाई आणि शेवटीं भंग्यांचें देखील दर्शन घडलें. प्रेक्षकांच्या उत्कठेचा आणि त्या अतिप्रसगीं प्रासंगिक चित्राचा शेवट जवळ आला तेव्हां एकाएकीं महात्माजींची रुग्णशय्या दिसली, त्यावेळीं रंगमदिरांत एकदम टाळ्यांचा कडकडाट झाला ! परतु रुग्णशय्येवर पहुडलेले महात्माजी आपल्या चेहऱ्यासमोरील वर्तमानपत्र दूर करीनात ! पद्मिनीनें अल्लाउद्दिन खिलजीला निदान आरशांत तरी दर्शन दिलें, पण चित्रपटांतील ‘महात्माजीं’नीं तितकीसुद्धा सहृदयता शेवटपर्यंत दाखविली नाहीं. आणि दाखविणार तरी कशी ? कारण आपला चेहरा प्रेक्षकांना दिसूं नये म्हणून वर्तमानपत्रा-आड दडलेले गृहस्थ महात्माजी नसून, दुसरेच गृहस्थ होते. हिंदी चित्रपटसृष्टींत इतका मोठा ‘ ट्रिकसीन ’ कधीं झाला असेल असें मला वाटत नाहीं !

त्या प्रासंगिक चित्रानतर वरेरकरांनीं ‘ पुण्यावर हल्ला ’ नांवाचा एक संपूर्ण ऐतिहासिक चित्रपट तयार केला. त्या चित्रपटाचे निर्माते सीतारामपंत तलगिरी, छायालेखक पांडुरंगराव तलगिरी आणि दिग्दर्शक वरेरकर होते. केवळ लांब नाकाच्या शिफारसीवर शिवाजी महाराजांच्या भूमिकेसाठीं प्रथम माझी निवड झाली होती आणि मी कबुलीही दिली होती. परंतु मराठेशाहीला छिन्नभिन्न करणाऱ्या फंदफितुरीचा कित्ता गिरवून मीं ऐन वेळीं माघार घेतल्यामुळें शिवाजीची भूमिका अखेर चित्रकार कृष्णराव केतकरांनीं केली. तो संपूर्ण चित्रपट यशस्वी न झाल्यामुळें तलगिरी–वरेरकरांचें सिनेमापर्व संपुष्टांत आलें. बाकी मी शिवाजी आणि रमाकांत रूपजी शाहिस्तेखान असा पूर्वनियोजित योग साधला असता, तर ‘ पुण्यावर हल्ल्याला ’ आंतरराष्ट्रीय मान्यता मिळाली असती असें मला वाटतें ! नॉव्हेल्टी सिनेमाच्या आवारांतील या क्षणजीवि सिनेमापर्वाचा परिणाम इतकाच झाला कीं, त्यानंतर तीनचार वर्षांनीं पांडुरंग तलगिरींनीं पुण्याला ‘ डेक्कन पिक्चर्स कार्पोरेशनची ’ स्थापना करून कांहीं यशस्वी चित्रपट निर्माण केले.

नॉव्हेल्टी सिनेमाच्या आवारांतील आमच्या बैठकींत डी. डी. फाटक मधून मधून हजेरी लावीत होते. एकदां ते सांगलीची सफर करून आले त्या वेळीं 'बन्याबापू नाटक लिहिताहेत' अशी बातमी त्यांनीं आम्हांला दिली होती. गंधर्व मंडळीनें द्यावयाच्या खंडणींतील कांहीं भाग वांध्यांत पडल्यामुळें, प्रथम सामोपचाराचीं बोलणीं करायला आणि नंबर बालगंधर्वांवर १९०० रुपयांची फिर्याद गुदरण्याकरितां गणपतराव बोडस मुंबईला आले, त्या वेळीं डी. डीं.च्या बातमीला त्यांनीं अधिकृत दुजोरा दिला होता. बन्या-बापूंच्या नव्या नाटकासंबंधीं मला आणि जी. टी. देसायांना अर्थातच अधिक आत्मीयता आणि कुतूहल वाटत होतें. त्यामुळें 'आज मीं नारायणरावांवर फिर्याद दाखल केली' असें गणपतरावांनीं आमच्या बैठकींत जाहीर केलें, तरी त्या बातमीला आम्हीं बन्या-बापूंच्या नाटकाच्या तुलनेंत अधोरेखांचा (headlines) मान देऊं शकलों नाहीं.

परंतु गंधर्व कंपनींत पाऊल ठेवतांना गणपतरावांनीं कुंटे–लाडांना पुनः पुनः जें बजावून सांगितलें होतें, त्याकडे गणपतरावांच्या शब्दांतच लक्ष देणें अवश्य आहे. 'गंधर्व कंपनीशीं माझा कांहीं संबंध राहणार नाहीं, तुम्ही जें द्याल तें इतकेंच का असें म्हणणार नाहीं—मुळींच दिलें नाहीं तर कां दिले नाहीं असेंही विचारणार नाहीं.' (भूमिका पृ. ३११) हे गणपतरावांचेच शब्द आहेत. पहिल्या नऊ महिन्यांची खंडणी ठरली त्या वेळीं बालगधर्व हजर नव्हते (पृ. ३१९), मग 'कुंटे–लाडांच्या माणसानें' बालगंधर्वांवर कां फिर्याद करावी ? 'मुळींच दिलें नाहीं तर कां दिलें नाहीं' असें जर विचारायचें नव्हतें, तर असें दिवाणी कोर्टामार्फत कां विचारलें ?

'धंदा म्हणजे बिझिनेस' असला, तरी आपले मन साफ आहे हे दाखविण्याकरितां गणपतरावांनीं आणखी एक चमत्कार केला ! गंधर्व मंडळीवर फिर्याद केल्यानंतर, 'मी उद्यां गंधर्व मंडळींत बन्याबापूंचें नाटक वाचणार आहें, सर्वत्रांनीं हजर असावें' असे जाहीर आमंत्रण (२८–११–१९२३) त्यांनीं आमच्या बैठकींतील समस्त सदस्यांना दिलें. 'बन्याचें नाटक वाचायला मी गंधर्व मंडळींत जाणार नाहीं' असा नकार वरेरकरांनीं दिला. परंतु गणपतराव फिर्यादी असून तेच गंधर्व मंडळींत बन्याबापूंचें नाटक कसें वाचणार, हा प्रश्न मला आणि जी. टीं.ना वरेरकरांच्या अपेक्षित नकारापेक्षां अधिक मनोरंजक वाटला.

पण दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं गणपतरावांचा दुसरा निरोप येऊन थडकला–'दुपारीं तालीम असल्यामुळें आज नारायणराव मोकळे नाहींत, म्हणून बन्याबापूंच्या नाटकाचें यशवंत मंडळींत वाचन ठरलें आहे.' गंधर्व मंडळीप्रमाणें यशवंत मंडळींतही वरेरकर आले नाहींत. यशवंत मंडळींत दुपारीं ठीक दोन वाजतां वाचन सुरू झालें, त्या वेळीं गणपतराव वाचक, मी, जी. टी., सरनाईक, यशवंत मंडळीचे सीझन मॅनेजर बाळासाहेब पंडित आणि व्यवस्थापक नानासाहेब हर्डीकर असे श्रोते हजर होते. दुसऱ्या अंकाच्या वाचनानंतर, 'रात्रीं नाटक आहे' ही सबब पुढें [illegible] यशवंतांतील त्रिमूर्ति अंतर्धान

पावल्या. पण त्यामुळें नाउमेद होण्याइतकें गणपतराव कच्च्या दिलाचे नव्हते. तिसऱ्या अंकाचें वाचन आपल्या अस्खलित आवेशांत त्यांनीं आम्हां दोघां देसायांसमोर उरकलें ! —जणूं काय आम्ही एखाद्या विद्यमान किंवा संकल्पित नाटक मंडळीचे मालकच होतों.

श्री नाटकाच्या वाचनाच्या वेळीं किंवा त्यानंतर यशवंत मंडळीनें पत्करलेली मुग्धता आम्हाला आवडली नाहीं. श्री नाटकावर एकच प्याल्याच्या घनदाट छाया असल्या, तरी त्यांत ओज आणि परिणामकारकता आहे असें आमचें मत होतें. बन्या-बापूंचे आणि ललितकलेचे स्नेहसंबंध लक्षांत घेतां श्री नाटक ललितकलेंत बसावें असें आमचें मत झालें. गणपतरावांना विचारतां, ' माल बाजारांत मांडला आहे—कुणीही उचलावा ' असें व्यापारी उत्तर आम्हांला मिळालें. नाटकाबद्दल २४०० रुपये मिळावे, नाटकाच्या तालमी गणपतरावांनीं घ्याव्या आणि प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळीं दर्शनी पडद्याजवळ गडकऱ्यांचा फोटो लावावा, अशा तीन अटी बन्याबापूंनीं घातल्या होत्या. जी. टी. देसायांशीं विचारविनिमय करून पेंढारकर-चापेकरांना मीं पत्र लिहिलें, त्यांनीं आळीपाळीनें मुंबईला फेऱ्या मारल्या आणि त्या उभयतांसमोर नाटकाचें वाचन झालें. आमच्या ईर्षेला डॉ. ढवळ्यांची मदत मिळून अखेर श्री नाटक ललितकलेंत जाण्याचा मार्ग सुकर झाला.

ललितकलेचा मुक्काम त्या वेळीं उमरावतीला चांगला चालू असला, तरी पेंढारकरांना ' मुंबईची हांक ' ऐकूं येत होती. ' मुंबईबाहेर मजा नाहीं ' असें त्यांचें प्रामाणिक मत होतें. श्री नाटकाच्या वाचनासाठीं ते मुंबईला आले, त्या वेळीं ' पीले हाउसनें ' पुनः त्यांना मोहिनी घातली. ग्रॅन्टरोड विभागांत नाटकाचीं बहुतेक सर्व थिएटरें (म्हणजे प्ले-हाउसेस) असल्यामुळें मुंबईतील व्हिक्टोरियावाले त्या भागाला पील हाउस म्हणतात ! उमरावतीहून दोन खेळांसाठीं मुंबईला यावें अशी कल्पना निघून त्या खेळांत भूमिका करायची गणपतरावांना विनंती करावी असें आम्हीं ठरविलें. गणपतरावांनीं गंधर्व मंडळीवर आतां फिर्याद केली असल्यामुळें ललितकलेंत काम करायला ते नकार देणार नाहींत अशी आमची कल्पना होती. गणपतरावांचा मुक्काम दादासाहेब कुंटयांच्या घरीं होता. दादासाहेब हे सुप्रसिद्ध अण्णा मोरेश्वर कुंटयांचे चिरंजीव, गंधर्व मंडळीचे एकेकाळचे धनिक हितचिंतक आणि गणपतरावांचे विशेष स्नेही होते. गंधर्व मंडळीच्या बाजूनें लाडांची साक्ष झाली, तर आपल्या बाजूला दादा-साहेब आहेत या खात्रीनेंच गणपतरावांनीं नारायणरावांवर फिर्याद केली होती.

दादासाहेबांच्या घरीं श्री नाटकाचें वाचन (१४-१२-१९२३) झालें त्याच वेळीं मीं आणि पेंढारकरांनीं गणपतरावांजवळ ललितकलेंत काम करायची गोष्ट काढली. जातिवंत नटांच्या ऊर्मींना अनुसरून प्रेक्षकांनीं तुडुंब भरलेल्या रंगमंदिरांत पुनः रंगभूमीवर चम-कण्याची गणपतरावांची साहजिकच इच्छा होती. 'नट म्हणून जगायचें असेल तर प्रेक्षकांना आपला विसर पडूं देतां कामा नये,' हा गणपतरावांचा सिद्धांत निरपवाद आहे. त्याला

अनुसरून गणपतरावांनीं अखेर खेळगणिक अडीचशें रुपये घेऊन दोन भूमिका करायची तयारी दाखविली आणि त्यांच्या संमतीला दादासाहेबांचा आशीर्वाद मिळून आमची योजना नक्की झाली. गणपतरावांना ललितकलेच्या रंगभूमीवर आणायची केशवरावांची इच्छा आपण अशतः सफल करून गंधर्व मंडळीवर मात केली अशा आनंदांत पेंढारकर पुढील तयारीला लागले. बालीवाला थिएटरमध्यें जाऊन आम्ही मंगळवार आणि गुरुवार असे दोन आडवार प्रत्येक वारीं दीडशे रुपये भाडें कबूल करून मिळविले, आणि जाहिरातीसाठीं प्रथम मराठी वृत्तपत्रांकडे न वळतां एकदम क्रॉनिकल ऑफिसकडे धांव घेतली. इंग्रजी चित्रपटांच्या जाहिरातीची नक्कल करून मीं जाहिरातीचा मसुदा तयार केला. पेंढारकरांनीं गंधर्व मडळीवर मात केली असेल, तर त्या जाहिरातीमुळें मीं मुंबई-करांवरच मात करणार आहे असा माझा आविर्भाव होता. दुसऱ्या दिवशीं क्रॉनिकलमध्यें आमची जाहिरात फडकली, त्या वेळीं सुरुवातीच्या Pendharkar & Chapekar present Ganpatrao Bodas in Manapman या शब्दरचनेकडे मी साभिमान आणि सतुष्ट नजरेनें किती तरी वेळ पाहत होतो.

खेळागणिक पैसे घेऊन कामें करण्याचा गणपतरावांनीं अशा रीतीनें प्रथम पायंडा पाडला. डिसेंबर १९२३ च्या २५ आणि २७ तारखेला ललितकलेंत लक्ष्मीधराची भूमिका केल्यावर जानेवारी महिन्यांत त्यांनीं यशवत मंडळींत फाल्गुनरावाचे काम केलें, आणि पुढें १९२७ सालपर्यंत त्यांनीं त्याच पद्धतीनें अनेक भूमिका केल्या. 'मालक आणि नोकर' असा संबंध निर्माण होऊ न देतां रंगभूमीवर काम करायची ती खरी पद्धत होती. पण गणपतरावांसारखे प्रभावी नाट्यगुण–आणि विशेषतः फाल्गुनरावासारखी गल्लाभरू भूमिका–इतर नटांजवळ नसल्यामुळें त्या पद्धतीचा नाटयव्यवसायांत जम बसला नाहीं. १९४३ सालीं सरनाईकांनीं खेळागणिक दोनशें रुपये घेऊन राजाराम नाटक मंडळींत कामे केलीं त्याचा अपवादात्मक उल्लेख करतां येईल.

मुंबईकर रसिकांनीं बालीवाला ग्रॅंड थिएटरमध्यें दोन्ही खेळांना गर्दी करून ललित-कलेचे आणि गणपतरावांचे अत्यत प्रेमानें स्वागत केले. धैर्यधर आणि शिवाजीच्या वेषांतील केशवरावांचीं छायाचित्रें रंगभूमीशेजारीं लावलीं होतीं, त्यांच्यामुळें बालीवाला थिएटरांतच झालेल्या सयुक्त मानापमानाची प्रत्येकाला आठवण येत होती. सयुक्त मानापमान पाहण्याची सधि मला लाभली नव्हती, म्हणून मीं माझी दुधाची तहान त्या दोन खेळांच्या ताकावर मोठ्या हौसेनें भागवून घेतली !

एवच, १९२३ च्या डिसेंबर महिन्यात १९२० सालीं मुबईहून पळालेली यशवत मंडळी पुनः मोठ्या हिमतीनें मुंबईकरांसमोर उभी होती, १९२२ सालीं रगभूमीवरून अस्तंगत झालेले गणपतराव पुनः एकदा प्रेक्षकांना अभिवादन करीत होते, तुरुंगाच्या दारानंतर वऱ्हाडांत शिरलेली ललितकला आपल्या धाडसी उपक्रमाने रसिकांना आश्चर्यचकित करीत होती, आणि आपले पहिले नाटक हातांत घेऊन बन्याबापू कमत-

नूरकर नाट्यकलेच्या संसारांत नाटककार म्हणून प्रवेश करायला सिद्ध झाले होते. गणपतरावांच्या खेळांतून मोकळीक मिळाल्यावर पेंढारकर–चापेकरांनीं श्री नाटक २४०० रुपये मोबदला देण्याचें कबूल करून स्वीकारलें. गणपतरावांच्या तालमीसंबंधींच्या आणि गडकऱ्यांच्या तसबिरीबद्दलच्या अटींचा आग्रह शेवटीं बन्याबापूंनीं धरला नाहीं !

या घटना घडत असतां तिकडे एल्फिन्स्टन नाटकगृहांत गंधर्वांच्या 'आशानिराशा' नाटकाचा बहर सुरू होता. पंढरपुरकरबुवा, मास्तर कृष्णराव आणि वालावलकरादिकांच्या भूमिका नावीन्यामुळें प्रेक्षकांच्या पसंतीला उतरल्या होत्या, तर बालगंधर्वांच्या पदांनीं रसिकांना गुंगवून टाकलें होते. 'हंसायचें तेव्हां रडतो आणि रडायचें तेव्हां हंसतो' अशी एक कृत्रिम भूमिका अत्यंत अकृत्रिमपणानें करून कृष्णाप्पा भांडारकरांनीं नाटकाच्या रंगतीला लक्षांत राहण्यासारखा हातभार लावला होता. टिपणीसांच्या त्या नव्या खेळकर कथानकाचा शेवट जर इस्पितळासारख्या नीरस वातावरणांत आणि ब्लडट्रॅन्स्फूजनसारख्या 'भयंकर' नाट्यप्रसंगानें झाला नसता, तर तें फार लोकप्रिय झालें असतें असें मला वाटतें.

सत्तेच्या गुलामाची अनुकरण करणारी रंगसज्जा, खादीची वेषभूषा, आणि त्या सर्वांवर ताण करणारा एक चरखादेखील आशानिराशेंत होता, परंतु सत्तेच्या गुलामासारखा गांधीवादाचा जिवंत अभिनिवेश आशानिराशेत नसल्याकारणाने, तीं पोशाखी दृश्यें परिणामकारक झालीं नाहींत. सबब असा एक सिद्धांत बसवितां येईल कीं, चालू कालावर आधारलेले नाटक त्या काळाच्या आत्म्याचें प्रतिबिंब पाहिजे, केवळ पोशाखाचें प्रतिबिंब यशस्वी होत नाहीं. परंतु गंधर्व मंडळीला देखील आधुनिकतेची चव चाखावीशी वाटली, हे सत्तेच्या गुलामाच्या यशाचें एक प्रभावी प्रात्यक्षिक होतें, यांत वाद नाहीं.

मास्तर कृष्णरावांनीं प्रथम गुर्जरांच्या नंदकुमाराला चाली दिल्या, परंतु अनेक कारणांमुळे नंदकुमाराचा जन्म लांबणीवर पडत गेल्यामुळें आशानिराशेंतील चालींनीं आघाडी मारली. मास्तरांनीं दिलेल्या चाली सुमधुर आणि मोहक होत्या, आणि त्यांचें लालित्य कायम राहावें अशा कोमल शब्दांचा साज अप्पासाहेब टिपणीसांनींही त्यांना चढविला होता. मधुर स्वरांचें उन्मादक आणि बेमालुम मिश्रण हें आशा निराशेतील चालींचे वैशिष्ट्य होते. सामाजिक नाटकांतील संगीत कसे असावें असे जर मला कुणीं विचारलें, तर मी आशानिराशेतील संगीताकडे बोट दाखवीन. 'हजरत सलाम घ्यावा' हें पद गात वेडीच्या भूमिकेंत मास्तरांनीं रंगभूमीवर पहिल्या अंकांत प्रवेश केला, म्हणजे प्रेक्षक क्षणमात्र अगदीं तटस्थ बसत असत. किंबहुना, एका महत्त्वाकांक्षी आणि कर्तबगार स्वररचनाकारानें रंगदेवतेला केलेला तो सुरुवातीचा सलामच ठरला नाहीं काय?

: ७ :

छापील संस्कार—

शिवराज मंडळी बंद झाल्यावर गोविंदरावांनीं द्रौपदीवस्त्रहरणावर नाटक लिहून त्याला 'पटवर्धन' असें चमत्कारिक नांव दिलें. गंधर्व मंडळी खाडिलकरांचें द्रौपदी नाटक करीत होती, तरी पटवर्धनाचें पहिलें वाचन गंधर्व मंडळींत झालें, इतकेंच नव्हे, तर तें बसविण्याचीही नारायणरावांनीं उत्कंठा दाखविली. पात्रांच्या याद्या झाल्यावर मात्र आपल्या द्रौपदी नाटकाची नारायणरावांना अकस्मात आठवण होऊन, होऊं घातलेल्या चमत्काराला सत्यसृष्टीचा साक्षात्कार झाला. एकाच रंगभूमीवर द्रौपदीचें वस्त्रहरण दोन निरनिराळ्या नाटकांतून झालें असतें, तर दुर्योधनाच्या आत्म्यानें नरकांत देखील समाधानाचा सुस्कारा सोडला असता आणि भगवान श्रीकृष्ण पांचालीची लाज राखायला असमर्थ ठरला असता !

गोविंदरावांच्या नाटकाचे आणि गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीचे ग्रहच चमत्कारिक समजले पाहिजेत. १९२७ सालीं त्यांच्या 'तुलसीदास' नाटकाचें पहिलें वाचन गंधर्व मंडळींत झालें, त्या वेळीं मी हजर होतों. तुलसीदास सापाला धरून माडीवर जातो तो देखावा कसा करावा या मुद्द्याचा उभयतां कलावंतांनीं खल सुरू केला, त्या वेळीं तुलसीदास नाटक गंधर्व मंडळींत बसणार ही आमची खात्री झाली. अडचण काय ती सापाच्या प्रवेशाची होती ! त्यासबंधीं विचार करतांना उभयतांच्या चेहऱ्यावर ज्या चिंतेच्या छाया दिसल्या, त्या प्रत्यक्ष सर्पारोहणप्रसंगीं तुलसीदासाच्या किंवा सापाच्याही चेहऱ्यावर दिसल्या नसतील ! परंतु त्यानंतर पटवर्धनाप्रमाणें तुलसीदास देखील यशवंत मंडळीचा मार्ग स्वीकारता झाला. १९२८ च्या फेब्रुवारी महिन्यांत मी गंधर्व मंडळी-बरोबर अकोल्याला होतों, आणि गोविंदराव यशवंत मंडळीच्या तुलसीदासाच्या तालमी यवतमाळला घेत होते. रंगीत तालमीचें आम्हांला आमंत्रण द्यायला गोविंदराव अकोल्याला आले, तेव्हां नारायणरावांनीं एकच प्रश्न फार कुतूहलानें विचारला. 'देवा, तो सापाचा सीन कसा केला ?'

तलम विरुद्ध जाडीभरडीं वस्त्रें [म्हणजेच खादी] हा समर प्रसंग गोविंदरावांनीं पटवर्धनांत रंगविला होता. परंतु पौराणिक नाटकांत राजकीय सद्यःस्थितीचें रूपक



श्री. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर

रंगवायचें असलें, तर मूळ कथेचा गाभा त्या रूपकाला कीचकवधासारखा अनुरूप असावा लागतो. गोविंदरावांनीं कल्पिलेली पटवर्धनाची मध्यवर्ती कल्पना द्रौपदीवस्त्र-हरणाच्या कथानकाला सर्वस्वी परकीय होती, त्यामुळें तिच्या आधारावर निर्माण केलेले समरप्रसंग परिणामकारक झाले नाहींत. नाटकांत नावीन्य होतें पण चमक नव्हती. परंतु गोविंदरावांची सुमधुर स्वररचना आणि प्रासादिक पद्यरचना ही अशी एक शक्ति पटवर्धनाच्या पाठीशीं उभी होती, कीं ती एकच शक्ति नाटकाला लोकप्रिय करूं शकली असती.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांची पद्यरचना प्रासादिक, परंतु ऱ्हस्वदीर्घांची ओढाताण आणि संस्कृत आणि प्राकृताचें मिश्रण हे दोष त्यांच्या पदांत सांपडतात. श्रीपाद कृष्णांनीं अर्थसहजतेपेक्षां शब्दलालित्यावर अधिक भर दिल्याकारणानें त्यांचीं पदें रसोत्कर्षाला मदत करूं शकलीं नाहींत. खाडिलकरांचीं कित्येक पदें बोजड असलीं, तरी त्यांच्या पदांची पहिली ओळ अगोदरच्या संभाषणाशीं बेमालुम सांधा साधते म्हणून तीं यशस्वी झालीं. वरेरकरांच्या पदांत अर्थसुलभता किंवा शब्दलालित्य या दोहोंचाही संपूर्ण अभाव दिसतो. वीर वामनरावांची राक्षसी महत्त्वाकांक्षा आणि रणदुंदुभींतील पदें, आणि गुर्जरांचीं एकच प्याल्यांतील पदें सर्वतोपरी पहिल्या प्रतीचीं आहेत. परंतु प्रसाद, जिव्हाळा, शब्दसौष्ठव आणि शब्दलालित्य या सर्वच बाबतींत देवल हे मराठी रंगभूमीचे अग्रेसर पद्यकार आहेत आणि त्यांच्यानंतर त्या स्थानावर गोविंदरावांनीं हक्क प्रस्थापित केला आहे, असें मला वाटतें. गोविंदरावांचीं भक्तिरसात्मक पदें तर संतकवींच्या गीतरचनेप्रमाणें प्रासादिक आहेत. तुलसीदासांतील 'रामरंगीं रंगलें मन' हें पद सवाई गंधर्व गेलीं अठरा वर्षे गाताहेत, पण तें एखाद्या संतकवीचें पद आहे अशी १९४४ सालपर्यंत बालगंधर्वांची समजूत होती! चालीचें आणि शब्दांचें सुंदर सहकार्य साधल्यामुळें, गोविंदरावांनीं केलेलें पद सुरू झालें म्हणजे बालगंधर्वांच्या गायनाप्रमाणें नाटकाला एकदम उठाव मिळतो.

बॉंबे थिएटरांत पटवर्धन नाटकाचा दुसराच खेळ मीं आणि बन्याबापूंनीं (१७-८-२४) पाहिला. द्रौपदी (सरनाईक), कृष्ण (गोरे), दुःशीला (बाळकृष्ण साठे), शकुनि (अंतोबा करंदीकर) आणि दुर्योधन (इंदुरकर) हीं प्रमुख पात्रें होतीं. परंतु नाटककाराच्या दुर्दैवानें गोऱ्यांचा आवाज अचानक बसल्यामुळें पहिले दोन्ही खेळ पडले. पहिले दोन खेळ पाहून परतलेल्या प्रेक्षकाच्या मतदानावर प्रत्येक नव्या नाटकाचें भवितव्य अवलंबून असतें. गोऱ्यांच्या बसलेल्या गळ्यानें नाटकाचा गळा धरला, तर सरनाईकांनीं आपल्या गायनाची इतकी विक्षिप्त तऱ्हा केली होती कीं संगीतप्रधान पटवर्धनांतील द्रौपदोचीं सर्व पदें फुकट गेलीं. अत्यंत जलद लयींत म्हटलेले त्यांचे धांवे ऐकून, आपल्या अवतारकार्याला इतकें अस्थिर वाहन परवडणार नाहीं असेंच भगवंतांना वाटलें असेल! उलटपक्षीं, खाडिलकराच्या द्रौपदी नाटकांतील

'मी जरि आज' हा प्रसादशून्य धांवा बालगंधर्व इतका सुंदर म्हणायचे, कीं रंगभूमीवर भक्तिभावाची दाट छाया पसरल्याचा भास व्हायचा! त्या प्रसंगींचा तो मंद हिरवा प्रकाश, भेदक आणि आर्जवी स्वर, प्रशांत वातावरण आणि तन्मयतापूर्ण अभिनय, या सर्वांचा परिणाम रंगमंदिराबाहेर पडल्यानंतर प्रेक्षकांवर बहुत कालपावेतों राहत असे. नाटक संपल्यावर ज्या प्रमाणांत प्रेक्षक त्यांतील एखादी घटना, एखादा प्रसंग, एखादा स्वर किंवा विषय डोक्यांत घेऊन बाहेर पडेल आणि ज्या प्रमाणांत ती घटना-प्रसंग-स्वर किंवा विषय त्यांच्या डोक्यांत घोळत राहील त्या प्रमाणांत नाटक यशस्वी होतें, हे अनुभवाचे साधे बोल एकदां गणपतराव बोडस बोलले ते सर्वस्वी खरे आहेत.

पटवर्धन नाटकाच्या जन्माबरोबर आद्यमौजकारांची 'मौज' आणि प्रोफेसर फडक्यांचा 'विनोद' अशा दोन साप्ताहिकांत वैयक्तिक वादांग सुरू झाला. 'आवळेल अनंत' आणि 'फडक्यांतला विंचू' हे 'उडते बॉंब' उभयतांनीं एकमेकांवर फेंकले! त्या शिवराळ शेणमारीला पटवर्धन नाटकानें आणि यशवंत मंडळीनें अवश्य तें खाद्य पुरविलें. 'पटवर्धन सोडा फसफस' अशी मौजेनें ललकारी मारली, तेव्हां फडके पटवर्धनाच्या लज्जारक्षणासाठीं धांवून गेले. त्या वैयक्तिक वादांगामुळें, पुढे गोऱ्यांचा आवाज सुधारला तरी पटवर्धनाच्या लोकप्रियतेत सुधारणा होऊ नये इतकें गढूळ वातावरण निर्माण झालें होतें. मुंबईनंतरच्या पुण्याच्या मुक्कामांत पटवर्धन नाटक पुष्कळ रंगलें, पण सुरुवातीला पडलेलें नाटक पुनः पाय धरूं शकत नाहीं हेंच खरें!

पटवर्धन नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी गणपतराव देवासकर या नांवाचे इंदूरचे एक गायक यशवंत मंडळीच्या रंगभूमीवर अवतीर्ण झाले होते. मी आणि बन्याबापू त्यांना कित्येक वर्षे ओळखत होतों. उंच सडपातळ बांधा, गौर वर्ण, लांब रेखीव नाक आणि चमकदार डोळे असे त्यांचे उपजत गुण रंगभूमीला लायक असून ते उत्तमपैकीं गायक होते. आपल्या बिऱ्हाडांत ते भगव्या कफनींत दिसायचे, पण घराबाहेर पडतांना मात्र कधीं ऐन विलायती पोषाख तर कधीं दरबारी पद्धतीची 'अचकन्-सुरवार' परिधान करीत. 'गणपतराव, तुम्ही नाटकांत चला' असा मीं आणि बन्याबापूंनीं आग्रह केला म्हणजे आम्हांला त्यांच्याकडून एक ठराविक उत्तर मिळत असे. 'ही कफनी आणि हा तंबोरा ही आमची कायमची दौलत आहे!'

गणपतरावांचा 'सन्यासवाद' आम्हीं जरी मान्य केला असला, तरी त्यांच्या भगव्या कफनीचें रंगीत अस्तर गणपतरावांना रंगभूमीकडे खेंचल्याशिवाय राहणार नाहीं ही आमची खात्री होती. गणपतराव असामान्य गायक नसले, तरी कित्येक नामवंत ठरलेल्या गायकांपेक्षां अधिक असामान्य होते. आयासहीन, मनस्वी दीर्घ आणि दाणेदार तान हा त्यांच्या गायनाचा एक दुर्मीळ गुण होता. केशवराव भोसल्यांच्या संयुक्त

मानापमानाच्या दंतकथा आणि पेंढारकरांच्या उत्कर्षासंबंधींच्या कथा ऐकिल्यामुळें त्यांचें मन दिवसेंदिवस नाट्याभिमुख होत चालले होतें. केशवरावांमुळें मानापमान हें संगीत रंगभूमीवरील पुरुष भूमिका करणाऱ्या, किंवा करूं इच्छिणाऱ्या, गायकांचे जणूं काय ' मक्काच ' बनलें होतें.

आमच्या अपेक्षेप्रमाणें प्रथम गणपतराव मानापमानांतील पदें म्हणूं लागले आणि आस्तेआस्ते त्यांनीं धैर्यधराची नक्कल पाठ करायलाही सुरुवात केली. त्यानंतर यक्षिणीची कांडी फिरल्याप्रमाणें ते आमच्या नकळत यशवंत मंडळींत दाखल झाले. मी त्या वेळीं इंदूरला आणि बन्याबापू सांगलीला होते. १७–५–२४ रोजीं गणपतराव देवासकर यशवंत मंडळीच्या मानापमानांत धैर्यधराची भूमिका करणार आहेत अशी जाहिरात वाचून मी आश्चर्यचकित झालो, आणि बन्याबापूही झाले असतील !

एखादा आय. सी. एस्. झालेला अधिकारी नोकरीवर रुजू झाला म्हणजे त्याला देखील सर्व कामांची माहिती देऊन नंतरच महत्पदीं बसविण्याची पद्धत आहे. नाट्य-व्यवसायांत प्रत्येक नवख्या नटाच्या बाबतींत तशीच पद्धत होती. विनायकराव पटवर्धन १९२२ सालीं गंधर्व मंडळींत आले त्या वेळीं सुरुवातीला त्यांनीं सौभद्रांतील नारदाची भूमिका केली. रंगभूमीची संवय लागावी, गर्दीची भीति मोडावी आणि आत्मविश्वास वाढावा म्हणून नव्या होतकरू नटाला क्रमाक्रमाने बढती देण्याची पद्धत अवश्य असते. परतु आमचे गणपतराव एकदम रंगभूमीवर उभे राहिले ते धैर्यधराच्या भूमिकेतच ! रंगभूमि ही अशी हरहुन्नरी बाब आहे कीं ती नुसत्या गायनाच्या जोरावर जिंकतां येत नाहीं. भास्करबुवा बखल्यांनीं धैर्यधराची भूमिका केली असती, तर ते यशस्वी झाले असतेच असें नाहीं. परंतु गणपतरावांनीं एकदम धैर्यधराच्या भूमिकेचा हव्यास धरला आणि त्यांचे मनोगत सरनाईकांनीं पुरविले ! त्यामुळे मी मानापमान नाटक पाहिलें तेव्हां गर्दीला बिचकणारे, अनुभवाच्या अभावामुळें आत्मविश्वास नसलेले आणि त्यामुळेंच सेनापतीच्या भूमिकेला विजोड वाटणारे गणपतराव मला दिसले. अभिनय-शून्यतेमुळें त्यांचें गायनही मला परिणामकारक वाटलें नाहीं.

मुंबईनतरच्या पुण्याच्या मुक्कामांत जानेवारी १९२५ मध्यें गणपतरावांनीं ' विद्या-हरणां'त कचाची भूमिका केली, ती अधिकच अयशस्वी झाल्यामुळें त्यांचें उरलें सुरले उसनें अवसान खचलें. आमच्या नकळत ते सुरुवातीला यशवंत मंडळींत शिरले होते, आणि विद्याहरणांत त्यांचें सत्त्वहरण झाल्यामुळें सर्वांच्याच नकळत त्यांनीं इंदूरला पोबारा केला. त्यानंतर त्यांनीं स्वतःची नाटक मंडळी स्थापन करून ' शहाशिवाजी ' नाटकाचे दोन खेळ इंदूरला केले. परंतु त्या नाट्यसंस्थेच्या अस्तित्वाची जाणीव इंदूर-करांना होण्यापूर्वींच ती बंद पडली. त्यानंतर मात्र गणपतरावांनीं धैर्यधराचा पोषाख उतरून आपल्या जुन्या तंबोऱ्याच्या आणि कफनीच्या सोबतींत गायनकलेची सेवा करण्याचा पेशा पत्करला, तो अद्याप कायम आहे.

एखाद्या दर्दी. तालिम मास्तरच्या हाताखालीं गणपतरावांना सुरुवातीपासून नाटय-शिक्षण मिळलें असते आणि क्रमाक्रमानें त्यांनीं धैर्यधराच्या भूमिकेवर आक्रमण केले असतें, तर कालांतरानें ते मराठी रंगभूमीवरील एक प्रभावी शक्ति ठरले असते यांत मला तरी संशय वाटत नाहीं. सुशिक्षणाच्या अभावाप्रमाणे खोटी जाहिरात देखील गणपतरावांची नाटयसेवा अल्पजीवि करायला कारणीभूत झाली. त्यांच्या धैर्यधराच्या भूमिकेचा सुरुवातीला असा डंका वाजूं लागला कीं प्रतिकेशवरावच रंगभूमीवर अवतरले आहेत असा सर्वांचा—आणि दुर्दैवाने गणपतरावांचा देखील—गैरसमज झाला ! त्यानंतर 'आवळेल अनंत विरुद्ध फडक्यांतील विंचू ' हा सामना सुरू झाल्यामुळे एका वृत्तपत्रानें नवोदित गणपतरावांची हेटाळणी करावी, आणि त्यामुळें त्यांनीं दुसऱ्या वृत्तपत्राच्या गळ्यांत पडावें असा प्रकार सुरू होऊन त्यांच्या नाटयसेवेचा बोजवारा उडाला. एका उदयो-न्मुख नटाचा यशोदुंदुभि असामान्य आविर्भावानें पिटायचें पातक कांहीं वृत्तपत्रकारांनीं करायला नको होते, आणि त्याच्या अननुभवाकडे सहानुभूतीनें न पाहतां इतरांनीं त्याच्या अयशस्वीतेचा शिलालेख लिहिणेंही अप्रयोजक होतें. वृत्तपत्रीय तारतम्याच्या अभावीं गणपतरावांसारखी एक शक्ति वायां गेली. ज्यांच्यासबंधांत वृत्तपत्रीय डंका-नौबती अशाच वाजल्या होत्या, ते ' पर्लव्हाइट माशेलकर ' आणि ' बालगंधर्वांच्या गादीवर बसलेले बापूराव माने ' तरी आज कुठें आहेत ?

मासिकांतील परीक्षणें बहुधा नाटयचर्चेच्या स्वरूपाचीं असल्यामुळे तीं नव्या नाटकांना किंवा उदयोन्मुख नटांना मारक ठरत नाहींत. श्रीपाद कृष्णांच्या नाटकांचें सवादात्मक विडंबन आपल्या ' नाटयकलारुक्कुठारांतून ' सदाशिव नारायण ठोसर करीत असत. त्या विनोदी आणि बोंचक विडबनांत फक्त वाङ्मयीन चर्चा केलेली असे, वैयक्तिक शिवराळपणा नव्हता. नाटयकलेवर आणि नाटयव्यवसायावर दैनिक किंवा साप्ताहिक वृत्तपत्रांतील लेखनामुळे अधिक अनिष्ट परिणाम होण्याचा संभव असतो. उदयोन्मुख नटाची दररोज तारीफ किंवा हेटाळणी सुरू झाली म्हणजे त्याच्या कार-कीर्दीचा कसा गोंधळ उडतो तें दाखवायला देवासकरांचें उदाहरण पुरेसें आहे. त्याच-प्रमाणें एखादें नवें नाटक रंगभूमीवर येतांच दैनिकांनीं किंवा साप्ताहिकांनीं त्याच्यावर मर्मभेदक शस्त्र उगारलें म्हणजे प्रेक्षक तें नाटक पाहत नाहींत, किंवा पूर्वग्रहदूषित दृष्टीनें पाहतात. अशा परिस्थितींत नाटकाचें यशापयश अनेकांनीं ठरविण्याऐवजीं तें वर्तमानपत्री हुकुमशाहीवर अवलंबून राहतें. नव्या नाटकाचे आठदहा खेळ होऊन, प्रेक्षकांनीं स्वतःचीं मतें बनविल्यानंतरच वृत्तपत्रांनीं त्याची कठोर चिकित्सा करणें नाटयव्यवसायाला उपकारक ठरलें असतें, असें मला वाटतें.

नाटक मंडळ्यांच्या दैनंदिनी मीं प्रथम अच्युतराव कोल्हटकरांच्या 'संदेश'मध्यें वाचल्या. त्या नेहमीं सहानुभूतिपर असत. ' साहेबांचा ' बालगंधर्वांवर तर इतका लोभ होता, कीं संदेशच्या एकाही विशेषांकाची सांगता बालगंधर्वाच्या छायाचित्राशिवाय

झाली नसेल. तीं छायाचित्रें जाहिरातीच्या दरानें साहेब छापीत नसत हें हल्लींच्या सिनेमा-युगांत स्पष्ट करणे अवश्य आहे. नाट्यकलेची दैनंदिनी हा संदेशचा एक विभाग होता तर प्रमुखत्वानें नाट्यकलेलाच वाहिलेली मौज आद्य मौजकार अनंतराव गद्रयांनीं सुरू केली, आणि तेच धोरण त्यांनीं पुढें आपल्या नवी मौज आणि निर्भीड वर्तमानपत्रांत चालू ठेविलें. अनंतरावप्रणित साप्ताहिकांत क्वचित् सामान्य नटांचीं आणि नाटकांचीं भडक वर्णनें येत असलीं, तरी त्यांचें धोरण नाट्यव्यवसायाला निरतिशय सहानुभूतीचें होतें. मौजेनंतर 'विनोद,' 'तुतारी,' 'करमणुक,' 'चाबुकस्वार' अशीं अनेक वृत्तपत्रें नाट्यविषयांना विशेष महत्त्व देऊं लागलीं. आणि 'विविध वृत्तां'त फक्त निवडक नव्या नाटकांचीं परीक्षणें प्रसिद्ध होऊं लागलीं. पुण्याच्या वर्तमानपत्रांत नाट्यव्यवसायिकांना उपकारक असें आत्यंतिक सहानुभूतीचें धोरण काकासाहेब लिमयांच्या अमदानींत 'ज्ञानप्रकाश'नें पाळलें. किंबहुना, नाट्यव्यवसायिकांचा योगक्षेम चांगला चालावा म्हणून काकासाहेबांनीं आपल्या सहानुभूतीचें सदावर्त अहोरात्र उघडें ठेविलें होतें असें म्हणतां येईल.

नाटकांना आणि नाट्यप्रयोगांना सार्वजनिक महत्त्व असल्याकारणानें त्यांच्या गुणदोषांवर टीका करणें हें वृत्तपत्रकारांचें एक कर्तव्यच समजलें पाहिजे. परंतु छापील शब्दाचें महत्त्व ओळखून वृत्तपत्रांनीं आपलें कर्तव्य नाट्यकलेला हितकर आणि पथ्यकर पद्धतीनें बजाविलें तरच प्रेक्षकांत डोळस रसिकतेची वाढ होते, नटांना आणि नाटककारांना प्रोत्साहन मिळते, आणि चतुर दोषदर्शनामुळें ते अंतर्मुख बनतात. परंतु दुर्दैवानें आमच्या वृत्तपत्रीय टीकालेखांत वैयक्तिक द्वेषमत्सरादि विषबिंदूंचा प्रवेश झाला, चांगल्या होतकरू नाटकांची नालस्ती आणि भिकार नाटकांची चिक्कार स्तुति सुरू झाली आणि सामान्य नटांना नटश्रेष्ठ बनविण्यांत येऊं लागलें ! होतकरू नटांची बेफाट स्तुति झाल्यामुळें त्यांची प्रगति खुंटून त्यांनीं व्यवसायांत डोईजड बनावें, एखाद्या नाट्यसंस्थेबद्दल मनांत अढी बाळगली म्हणजे तिच्या कांहीं धाडसी प्रयत्नांची देखील चेष्टा करून नाट्यकलेच्या नवीनतामूलक उत्कर्षाची मूळांतच मुस्कटदाबी करावी, किंवा नुसत्या दिखाऊ आणि पोकळ नवीनतेची तळी उचलून नाट्यकलेच्या विकासाला निःसत्त्व आणि विक्षिप्त वळण लावावें, असे प्रकार झाल्यामुळें कांहीं वृत्तपत्रें आमच्या नाट्यकलेच्या अपकर्षाला कारणीभूत झालीं असें विधान मोठ्या खेदानें करावें लागतें.

आमच्या नाट्यकलेवर झालेले हे छापील संस्कार आठवले, आणि तींच वृत्तपत्रें आजच्या बोलपटांतील कथानकें, स्वभावचित्रणें, संगीत, तंत्र आणि मंत्र मुकाट्यानें मान्य करून वर त्यांना गर्गगुरूप्रमाणें आशीर्वादही देत आहेत हें दृश्य पाहिलें, म्हणजे ललितकलांच्या राज्यांत 'वजनामापांचा' एखादा नवा कायदा जन्माला आलेला असावा असें वाटतें.

' वैऱ्याची रात्र आहे, जागा रहा ! ' : २२ :

१९२४ च्या मे महिन्यांत दुसऱ्या एल्‌एल्. बी.च्या अभ्यासासाठीं मी नुकत्याच स्थापन झालेल्या पुण्याच्या लॉ कॉलेजांत गेलों, त्या वेळीं किर्लोस्कर नाटकगृहांत गंधर्व मंडळी आणि ग्लोब नाटकगृहांत ललितकलादर्श मंडळी खेळ करीत होती. मुंबईचा पहिला मुक्काम गाजवून आणि वऱ्हाडांत मान्यता मिळवून, पेंढारकर चापेकरांची ललितकला मोठ्या आत्मविश्वासानें गंधर्व मंडळीशीं सामना देण्याकरितां पेशव्यांच्या राजधानींत हजर झाली होती.

मे महिन्यापासून चार महिने चालणाऱ्या पुण्याच्या हंगामांत (पूना सीझन) शाळा आणि विश्वविद्यालयें नव्या उत्साहानें आणि नवीन विद्यार्थ्यांनीं बहरलेलीं असतात. पुण्याच्या लोकवस्तींतील विद्यार्थ्यांचें प्राधान्य पाहिलें म्हणजे ' पुणें हें विद्यार्थ्यांचें शहर आहे ' असें म्हणावेंसें वाटतें. मुंबई इलाख्याच्या पावसाळी राजधानींत वास्तव्य करणाऱ्या गव्हर्नरच्या भेटीसाठीं दक्षिण महाराष्ट्रांतले संस्थानिक, सरदार अन् इनामदार याच हंगामांत पुण्याला आपले डेरे दाखल करतात, आणि घोड्यांच्या शर्यतीसाठीं पुण्याला धांवणारे मुंबईचे शेंकडों षोकीन लक्ष्मीपुत्र प्रत्येक शनिवारीं बुधवार चौकांत दिसूं लागतात. सृष्टिसुंदरीनें नव्या वनश्रीचा हिरवा शालू परिधान केल्यामुळें जिकडे पाहावें तिकडे हिरवी गार शोभा दृष्टीस पडते.

या मुक्कामांत केशवराव भोसल्यांचे वडील बंधु, दत्तोबा भोसले, ललितकलेंत राहिले होते. विक्रांत (राक्षसी महत्त्वाकांक्षा), लक्ष्मीधर, शकार आणि डॉक्टर पशु या त्यांच्या प्रसिद्ध भूमिका होत्या. ललितकलेच्या पहिल्या मानापमानाला विपुल लोकाश्रय मिळाला. परंतु त्यानंतर सत्तेच्या गुलामाच्या फक्त पहिल्या प्रयोगाखेरीज एकाही नाटकाला गर्दी न जमल्यामुळें, ' नाटक गर्दीकरितां असतें ' ही व्याख्याच आम्हाला चुकीची वाटूं लागली ! १९२२ सालचा जोम १९२४ सालीं गांधीवादांत उरला नव्हता म्हणून काळाचें अपथ्य असलेलें सत्तेचे गुलाम पुण्याला यशस्वी झालें नसावें. उलटपक्षीं, एकाही प्रयोगाचें आयत्या वेळीं तिकीट मिळूं नये अशा गर्दीचा वेढा किर्लोस्कर नाटकगृहाभोवतीं सतत चार महिने पडला होता.

बालगंधर्वांच्या अलौकिक गुणविलासामुळें मुंबईबाहेर कोणत्याही मुक्कामीं गंधर्व मंडळीशीं सामना देणें केशवराव भोसल्यांखेरीज इतरांना सहसा शक्य झालें नव्हतें. नामांकित नाटकें, भरजरीची वेषभूषा, अनेक वर्षें एके ठिकाणीं राहिलेला उत्तम संच आणि मास्तर कृष्णराव आणि पंढरपुरकरबुवांसारखे पट्टीचे लोकप्रिय गायक हें बालगंधर्वांभोंवतींचें कोंदणही प्रेक्षकांना संतुष्ट करीत असे. १९२१ सालपासून बालगंधर्वांनीं सुरू केलेली ऑर्गन आणि सारंग्यांची साथ दुसऱ्या कोणत्याच कंपनींत आढळत नव्हती. चार

उत्कृष्ट कलावंत मंजुळ वाद्यांतून श्रवणरम्य स्वर काढतांना ऐकले, म्हणजे 'ही निराळीच मौज आहे' असें प्रत्येक प्रेक्षकाला वाटत असे. मुंबईच्या अफाट वसतींत मराठी नाटकें पाहणाऱ्यांचा भरणा तितकाच मोठा असल्याकारणानें एकापेक्षां अधिक नाटक मंडळ्या आपला चरितार्थ चालवूं शकतात, परंतु पुण्याचा आटोपशीर प्रेक्षकसमाज बालगंधर्वांचा एकनिष्ठ उपासक होता. सरदार, इनामदार, मुखवस्तु धनिक, श्रीमंत व्यापारी, डॉक्टर, वकील, ऐटबाज विद्यार्थी, संस्थानिकांचा मोहक लवाजमा अशा गर्दीनें किर्लोस्कर नाटकगृह नेहमीं फुललेलें असायचें. गंधर्व मंडळीच्या नाटकांसाठीं एकत्र जमणारे ते प्रेक्षक पुनः कधीं एके ठिकाणीं दिसत नसत. आतां बोलपटांसाठीं ते एकत्र जमतात कीं नाहीं तें बोलपटगृहांतील अंधारामुळें समजणें अशक्य झालें आहे.

१९२४ सालच्या इतिहासापासून धडा न घेतां पेंढारकरांनीं पुनः १९२६ सालीं गंधर्व मंडळीसमोर पुण्याला तळ टाकला, तो तितकाच अयशस्वी झाला. त्यानंतर मात्र गंधर्व मंडळीला टाळून पुण्याचा मुक्काम घेतला पाहिजे हे त्यांच्या लक्षांत आलें, आणि म्हणूनच सोन्याचा कळस नाटक घेऊन ते १९३३ सालीं गंधर्व मंडळी नसतांना पुण्याला आले त्या वेळीं त्यांना सोन्यासारखे उत्पन्न झालें.

१९२४ सालच्या पुण्याच्या मुक्कामांत (१-९-२४) चापेकरांनीं ललित-कलादर्श मंडळी सोडली. गंधर्व मंडळींत गंधर्व-बोडस संबंधांत जे राजकारण अनेक वर्षपर्यंत शिजत होतें तसा प्रकार ललितकलेंत झाला नाहीं. दोघां मालकांत द्वेष, स्पर्धा किंवा मत्सरादि विकारांच्या कल्लोळाचा लवलेशही दिसत नव्हता कुंजविहारी नाटक निघालें तेव्हांपासून एकमेकांचीं मनें क्षुल्लक कारणावरून अप्रसन्न होत चाललीं होतीं आणि त्यांत पुण्याच्या पडलेल्या मुक्कामाच्या निराश वातावरणाची भर पडली. अखेर उभयतांनीं भागीदारी मोडायचें ठरविलें आणि बारा हजार रुपयांचा मोबदला घेऊन चापेकर ललितकलेच्या बाहेर पडले. हा सर्व व्यवहार 'जागतिक राजकारण लढविण्याचा आव न आणतां' दोघां मालकांनीं गोविंददास शेटजींच्या घरीं चौथ्याच्या साक्षीशिवाय उरकला!

"माझें आणि पेंढारकरांचें पटलें नाहीं तर मी ललितकलेंत येण्यापूर्वीची टायपिस्टची नोकरी धरीन" असें चापेकर विनोदानें म्हणत असत. परंतु टायपिस्ट न होतां त्यांनीं चारसहा महिन्यांत किर्लोस्कर मंडळी चालवायला घेतली, त्यांना कोल्हापूर दरबारचा आश्रय मिळाला, ललितकलेंतील बरीच नट मंडळी चापेकरांकडे गेली, आणि टिपणीसांचें नवें राजरंजन नाटक (१९२७) बाहेर पडलें! १९२९ च्या सुमाराला किर्लोस्कर मंडळी पुनः बंद पडून चापेकरांनीं १९३० सालीं प्रथम अनंतराव गद्र्यांच्या नाटिका संप्रदायांत आणि नंतर १९३९ सालीं कांहीं महिने गंधर्व मंडळींत घालवून शेवटीं ऑल इंडिया रेडिओंत प्रवेश केला. १९४२ सालपासून दिल्ली स्टेशनवरून "मराठीमें खबरें" सांगतांना नानांचा सुपरिचित आवाज ऐकूं येत असतो.

पेंढारकर–चापेकरांची भागीदारी मोडायला नको होती असें मला त्या वेळीं वाटलें आणि अद्यापही वाटतें. परंतु भागीदाऱ्या मोडल्या म्हणून मी नाटयव्यवसायाला किंवा नाट्यसंस्थांच्या मालकांना निष्कारण दोष मात्र देणार नाहीं. भाऊरावांची भागीदारी सोडून वाघोलीकर गेले तेव्हां उभयतांच्या डोळ्यांवाटे अश्रु वाहू लागले हा प्रसंग हृदयस्पर्शी तर खराच, पण त्याला उद्देशून, " याचें नांव भागीदारी–नाहीं तर कंपनी धरून राहणाऱ्या भागीदाराच्या मनाचे धर्म बहुतेक 'बरें झालें—पीडा टळली—' असेच असतात " असें जें विधान गणपतरावांनीं आपल्या भूमिकेंत केलें आहे (पृ. ६०) तें अतिरंजित आहे. निर्मत्सरी भागीदारांचा वरदहस्त किर्लोस्कर मंडळीला निर्विवाद लाभला होता असेंही दिसत नाहीं, कारण भाऊरावांना मानपत्र दिलें त्या वेळीं किंजवडे-करांनीं गोंधळ घातला (पृ. ७३) अशी माहिती भूमिकेंतच आढळते. राष्ट्राराष्ट्रांतील करारनाम्यांना कागदांच्या कपटयाप्रमाणें मानण्यांत येतें, किंबहुना शिक्षणासारख्या पवित्र कार्यांत गुंतलेल्या संस्थांतही भांडणें होतात. मग नाट्यव्यवसायिकांवरच असें कोणतें नैतिक बंधन असावें कीं त्यांनीं भागीदारीला चिकटून बसावें ? उलटपक्षीं, अने-कांच्या एकत्र वास्तव्यामुळें निर्माण होणारे गैरसमज, शंभर मंडळी हाताखालीं असल्या-मुळें निपजणारे अधिकाराचे आणि मानापमानाचे प्रसंग, एकाच रंगभूमीवर उभें राहून गुणपरत्वें होणारी लौकिकाची विभागणी, अशा अनेक कारणांमुळें नाट्यव्यव-सायासारखा भागीदारीला प्रतिकूल धंदा शोधून सांपडेल असें मला वाटत नाहीं.

१९२४ सालच्या पावसाळ्यांत ललितकलेचा मुक्काम पडला तरी एक गद्य नाटक मंडळी मात्र पुणेकरांच्या लोभाला कारणीभूत झाली. तिचें नांव महाराष्ट्र नाटक मंडळी आणि तिनें मान्यता मिळविण्याचें प्रमुख कारण म्हणजे औंधकरांचें बेबंदशाही नाटक ! बेबंदशाहीची रंगीत तालीम (२२–८–२४) आम्हीं पाहिली त्या वेळीं तें जितकें यशस्वी होईल असें आम्हांला वाटलें, त्यापेक्षां फार उज्वल यशाची माळ औंधकरांच्या गळ्यांत पडली. नटाचे जे नाटककार झाले त्यांत औंधकरांइतका प्रभावी नाटककार झाला नाहीं. औंधकरांचें प्रसंगपूर्ण कथानक, त्यांची दमदार भाषा, आणि दाते (गणोजी शिर्के), शाळिग्राम (संभाजी), औंधकर (येसूबाई), वामनराव दातार (कलुषा कबजी) इत्यादिकांच्या अनेक सुंदर भूमिकांच्या बरोबरीनें आणखी एक गोष्ट बेबंदशाहीच्या उज्वल यशाला कारणीभूत झाली असें मला वाटतें. १९२१ सालीं औंधकरांनीं मला बेबंदशाहीचे पहिले दोन प्रवेश वाचून दाखविले, त्या वेळीं अपूर्ण राजसंन्यासाच्या प्रयोगामुळें प्रेक्षकांच्या उत्कंठेला चिथावलेल्या गडकऱ्यांच्या कथानकाच्या वाटेला त्यांनीं जाऊं नये असें माझें मत होतें. परंतु शेवटीं अनुभवानें असें सिद्ध केलें, कीं अपूर्ण राजसंन्यासामुळें संभाजीच्या कथानकावरील एक चांगलें नाटक पाहावयाची जी अतृप्त उत्कंठा बहुजनसमाजांत निर्माण झाली होती, ती समाधानकारक रीतीनें पूर्ण केल्यामुळें बेबंदशाही नाटक यशस्वी व्हायला मोलाची मदत झाली. बहुजनसमाजाच्या मनांत ज्या आशा, आकांक्षा आणि उत्कंठा सुप्त

स्वरूपांत वास करीत असतात त्यांची पूर्ति करणारें नाटक यशस्वी होतें असा एक सिद्धांत मांडतां येईल.

बेबंदशाहीच्या पाठोपाठ महाराष्ट्र मंडळीनें कारखाननीसांचे 'राजाचे बंड' नांवाचें नाटक बसविलें. त्याची सजावट करीत असतां चित्रकार काळे आम्हांला सांगत, " नाटकांत जालियनवाला बागेचा प्रसंग आहे—नाटक कीचकवधासारखें होणार—सरकार बंद सुद्धां करील ! "—माहितगार आणि अधिकृत गोटांतील अशा गुप्त बातम्या आम्हांला मिळाल्यामुळें त्या "राजकीय नाटकाच्या" अगदीं पहिल्या प्रयोगाला (१३-१२-२४) मी, बन्याबापू आणि बाबूराव देवभक्त फार उत्सुकतेनें हजर राहिलो. एखादा दाढीवाला प्रेक्षक दिसला तरी तो वेषांतर केलेला गुप्त पोलिसच आहे अशा संशयानें आम्ही त्याच्याकडे पाहत होतों ! बेबदशाहीमुळें ओंधकर इतके लोकप्रिय झाले होते कीं नायिकेच्या वेषांत त्यांनीं रंगभूमीवर पाऊल टाकतांच कडाडून टाळी पडली. पण नाटकांतील ती पहिली टाळी शेवटचीच ठरली ! नाटक सपशेल पडलें ! त्याचें कारण असें कीं " राजकीय पार्श्वभूमीवर नाटक लिहितों " असा नुसता संकल्प करून भागत नाहीं. प्रेक्षकांचीं मनें उचंबळून यावींत अशी शक्ति नाटककाराच्या लेखणींत असली तरच राजकीय पार्श्वभूमीची मदत मिळते. खाडीलकरांच्या लेखणींतली ती शक्ति—ती जादूगिरी— कारखाननीसांच्या तत्त्वगंभीर नीरस लेखणींत नव्हती. नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांना उन्मादसुख अनुभवायचें असतें. मग तो उन्माद शोकरसामुळें प्राप्त होवो, हास्यरसामुळे कीं वीररसामुळें ! तें उन्मादसुख अनुभविण्याकरितां एकच प्याला पाहतांना प्रेक्षक पैसे देऊन तासन् तास रडत बसायचे ! उन्मादाचा एक क्षण सुद्धां निर्माण करायला राजाचें बंड असमर्थ होतें. महाराष्ट्र मंडळीच्या आद्य संस्थापकांपैकीं एक संस्थापक, सुप्रसिद्ध नट, दातेप्रभृति थोर नट ज्यांच्या शिक्षणासमोर नम्र व्हायचे असे नाट्यशिक्षक, अशा त्रिंबकराव कारखाननीसांची लेखणी इतकी नीरस आणि नाट्यशून्य कशी राहिली त्याचें मला खरोखरच आश्चर्य वाटतें. या विधानांत कांहीं चुकभूल आहे असें ज्यांना वाटेल त्यांनीं त्यांचें नवें " स्वैरिणी " नाटक अवश्य वाचावे !

'राजाचें बंड' सपशेल मोडलें तरी बेबंदशाहीचा जम बिघडला नाहीं. शालिग्रामांच्या संभाजीच्या भूमिकेने तर प्रेक्षकांच्या मनाची विलक्षण पकड घेतली होती. मराठी रंगभूमीवरील ती एक अविस्मरणीय भूमिका झाली असेंच मी समजतों. शालिग्रामांच्या गैरहजेरींत एकदां दात्यांनीं संभाजीची भूमिका केली तीसुद्धां आम्हांला फिक्की वाटली, इतकें उज्वल यश शालिग्रामांनीं मिळविलें होतें. किंबहुना, सरळ स्वभावाच्या, निधड्या छातीच्या, रांगड्या बोलीच्या आणि बेहोष वृत्तीच्या शंभुराजांची भूमिका करण्याकरितांच शालिग्रामांनीं जन्म घेतला असावा असें मला वाटतें.

आपल्या प्रसंगपूर्ण कारकीर्दीच्या शेवटच्या काळरात्रीं चोहोंबाजूंनीं कोंडलेला बेबंदशाहींतला संभाजी पाहिला, म्हणजे मराठेशाहीचा डोलारा कोसळतांना आपण प्रत्यक्ष पाहतों

आहों असा भास व्हायचा ! कर्तबगारांची बेहोषी, अवरंगजेबाच्या शाही अधिकाऱ्यांचा कावेबाजपणा, स्वार्थलोलुप हिंदूंची हीन वृत्ति अशा वाळवीनें पोखरलेला तो डोलारा सांवरण्याकरितां कांहीं निधड्या छातीच्या इमानदार मावळ्यांनीं केलेला प्रयत्न फुकट जातांना पाहिला म्हणजे विलक्षण हळहळ वाटत असे ! त्या भयानक प्रसंगाच्या सुरुवातीला एका खोल गुहेंतून, ' राजा, वैऱ्यांची रात्र आहे—जागा रहा ' असा संभाजीला इषारा देणारा आवाज ऐकूं येऊ लागला आणि तें इषाऱ्याचें वाक्य ऐकत असतांनाचा शालिग्रामांचा अभिनय पाहिला म्हणजे प्रेक्षकांच्या अंगावर रोमांच उभे राहत असत.

भविष्यकाळाबद्दल बेफिकीर राहून बिनहिशेबी आयुष्य कंठणाऱ्या आमच्या रंगभूमीच्या नेत्यांना तसा इषारा कधींच ऐकूं आला नसेल काय ?

चोरांचा बाजार ! : २३ :

नाट्यकलेचे असे सोहाळे पुण्यामुंबईला चालू असतां महाराष्ट्राच्या नाट्यजननीचे तिकडे धिंडवडे चालू होते. १९१८ मध्यें बलवंत मंडळी स्थापन होऊन किर्लोस्करांतला शेवटचा कर्तबगार संच बाहेर पडला, तेव्हांपासून नशिबावर हवाला ठेवून शंकरराव मुजुमदार किर्लोस्कर मंडळीला कशी तरी जगवीत होते. ' परंपरा टिकणारी नसली तरी ती टिकवून पाहण्याचा मोह आवरता आवरत नाहीं ' हें खाडिलकरांच्या मेनका नाटकांतील विश्वामित्राचें वाक्य, परंपरेबद्दलच्या जिव्हाळ्याऐवजीं अहंभावाला जागा देऊन शंकररावांच्या खटाटोपाचें वर्णन करूं शकेल. एखाद्या प्रभावी नटाच्या सहकार्याशिवाय संस्था जगणार नाहीं हा साक्षात्कार फार उशीरा होऊन त्यांनीं १९२४ सालच्या ऑक्टोबर महिन्यांत गणपतराव बोडसांशीं संधान बांधलें, पण ' जळालेल्या सुंभाचा पीळ ' शिल्लक असल्याकारणानें " शंकरगणेश " वाटाघाटी फिसकटल्या. त्यानंतर अत्यंत विपरीत अवस्थेंत महाराष्ट्राच्या सहानुभूतीला कौल लावण्याकरितां किर्लोस्कर मंडळीला घेऊन १९२४ च्या अखेर अखेर शंकरराव पुण्याला आले. गंधर्व मंडळीची स्थापना होईपावेतों मखमालीच्या पायघड्या तुडवीत जी किर्लोस्कर मंडळी पेशव्यांच्या राजधानींत मिरविली, ती रानावनांत अनवाणी हिंडून रक्तबंबाळ झालेल्या पायांनीं आतां पुण्याला परतली होती !

पुण्याला मुक्काम हलविण्याकरितां पुरेसे पैसे नव्हते म्हणून वर्षानुवर्ष पगार थकलेल्या नोकरवर्गानेंसुद्धां आपल्या बायकांच्या अंगावरचे दागिने विकून अवश्य ती रक्कम उभी केली, इतकी त्या नाट्यजननीच्या ठायीं तिच्या लेकरांची निरतिशय भक्ति होती. ' किर्लोस्कर कंपनींत मीं पांच प्रयोगांत काम केलें, त्यांपैकीं पहिल्या प्रयोगाचे पैसे मिळाले–बाकी मातुःश्रींच्या चरणीं अर्पण ' अशी स्वतःची जाहिरात करण्याची सफाई त्या भोळ्याबापड्यांजवळ नव्हती. अनेकांनीं वर्षानुवर्षं जंग पछाडले तरी ज्या शंकररावांनीं अधिकारसंन्यास केला नाहीं, त्यांनीं पुण्याला मुक्काम आल्यावर कंपनीच्या नेतृत्वाचीं सर्व सूत्रें विसूभाऊ भडकमकर आणि मास्तर सदाशिवांच्या स्वाधीन केलीं !

बन्याबापूंबरोबर मी कंपनीच्या बिऱ्हाडीं प्रथम गेलों त्या वेळीं तिच्या हालअपेष्टांचीं वर्णनें ऐकून मला तिच्या असहाय परिस्थितीबद्दल फार अनुकंपा वाटली. सौभद्राच्या पहिल्या अंकावर अडून बसलेल्या अण्णासाहेबांना दुसऱ्या अंकाची सुरवात करायची स्फूर्ति ज्या 'बाणानें' दिली होती, तो पूजेचा बाण समोरच्या देव्हाऱ्यांत पाहून मला किर्लोस्कर मंडळीचा सबंध इतिहास आठवला ! मला वाटलें, भाऊराव कोल्हटकर याच देव्हाऱ्याला दंडवत घालून नाटकाच्या दिवशीं रंगायला जात असतील नाहीं ?—लहानपणीं गणपतराव बोडसांनीं आणि बालगंधर्वांनीं इथें बसूनच पंचपदी म्हटली असेल ना ?

आमच्या पहिल्या भेटींतच भडकमकरांनीं बन्याबापूंकडे नव्या नाटकाची मागणी केली, पण 'श्री नाटक रंगभूमीवर येईपर्यंत मला कांहीं करतां येत नाहीं' असें सांगून बन्याबापूंनीं माझ्याकडे अंगुलिनिर्देश केला. किर्लोस्कर मंडळीसाठीं नाटक लिहावें असें वाटण्याजोगा त्या वेळीं तिचा संच नव्हता आणि परिस्थितिही नव्हती. रोग्याच्या नाकाला सूत धरलें असतां मोठमोठे धन्वंतरी जेव्हां माघार घेतात, त्या वेळीं हात दाखवून अवलक्षण करून घ्यायला कोणता नवखा वैद्य तयार होईल ? परंतु नाटककार होण्याची माझी जुनी महत्त्वाकांक्षा किर्लोस्कर मंडळीच्या परंपरापूर्ण छत्राखालीं पुरी करून त्या नाट्य-जननीची घडेल ती सेवा करावी या भावनेच्या आहारीं जाऊन मीं होकार दिला. कंपनीच्या परिस्थितीमुळें मला मोबदला मिळणार नाहीं हें प्रथमच भडकमकरांनीं स्पष्ट केलें–पण आपलें नाटक रंगभूमीवर यावें हीच ज्यांची तळमळ, तो मानापमानांतील भामिनी-प्रमाणें 'लोभ कसला धरणार आणि मोबदला तरी कसला मागणार ?'

शेरिडनच्या 'स्कूल फॉर स्कॅन्डल'ची कल्पना आधारभूत धरून मीं एक सामाजिक नाटक (८–१२–२४) लिहायला सुरुवात केली त्याचें नांव 'चोरांचा बाजार !' नाटक जसजसें लिहून होत होतें तसे तें बन्याबापूंना मी वाचून दाखवीत होतों. माझ्या नाटकाचा जन्म होण्याअगोदर किर्लोस्कर मंडळीचें मरण घडूं नये या काळजीमुळें मीं जवळ जवळ काळाशीं शर्यतच आरंभिली होती, पण अखेर व्हायचें तेंच झालें ! माझें नाटक पुरें होण्यापूर्वीं शंकररावांना नादारीचा अर्ज करावा लागला आणि किर्लोस्कर मंडळीची मालमत्ता पुण्याच्या फर्स्ट क्लास सबजज्ज कोर्टानें आपल्या ताब्यांत घेतली ! शंकररावांच्या अट्टाहासाशीं इतकीं वर्षे एकरूप झालेल्या किर्लोस्कर कंपनीला, कंपनीचें, सूत्रचालकत्व त्यांनीं अखेर नटांच्या स्वाधीन केलें ही घटना न मानवून तिनें मरण पत्करलें असावें !

किर्लोस्करांच्या पाठोपाठ यशवंत मंडळी पुण्याला आली तेव्हां तिचें पटवर्धन नाटक बरेंच लोकप्रिय झालें. सदाशिव अनंत शुक्लांचें नवें सौभाग्यलक्ष्मी नाटक शंकरराव बसवीत होते. व्यवसायदृष्ट्या यशस्वी ठरलेल्या 'शुक्लकवींचें' तें पहिलें नाटक होतें. गडकरी–छाप अनुप्रासांचा आणि स्वगतांचा शुक्लांनीं आपल्या नाटकांत भरपूर उपयोग केला होता, आणि गडकऱ्यांप्रमाणें नाटक मंडळीशीं लहरीपणानें आणि बेपर्वाईनें वागायचें धोरणही ते संभाळून होते ! सौभाग्यलक्ष्मीवर हिंदी नाट्यलेखनतंत्राच्या

सुद्धां छाया असल्यामुळें, नायिकेचा कपाळमोक्ष करायला उचललेल्या दगडाखालून भला मोठा नाग फणा फडकावीत बाहेर पडावा असे नाट्यप्रसंग नाटकांत होते, आणि ''गोजिऱ्या कळ्या फुलांनो–सुश्रिमाय सोनूल्यांनो ' सारख्या काव्याची पदांत खैरात होती ! स्वत: जमविलेल्या सुमधुर चाली गाऊन दाखवून सरनाईक आम्हाला खरोखरच नादमुग्ध करीत होते. पांचदहा मंडळींच्या अनौपचारिक आणि आटोपशीर बैठकीत हलक्या आवाजांत पदें म्हणून आपल्या स्वरविलासाने श्रोत्यांना नादमुग्ध करणारे टेंबे, सरनाईक आणि मास्तर कृष्णराव हे तिघेच गायक मीं पाहिले. गळ्यांतून निघणाऱ्या सुस्वराचें सुंदर प्रतिबिंब त्यांच्या चेहऱ्यावर पाहायला सांपडावें अशा रीतीनें ते सुस्वरांशीं एकजीव होतात. पहिल्या प्रयोगापासून (२–४–१९२५) सौभाग्यलक्ष्मी नाटक व्यवसायदृष्ट्या यशस्वी झालें. गर्दीचें मनोरंजन करण्याचें तंत्र शुक्लांना चांगलें साधलें होतें यांत वाद नाहीं.

किर्लोस्कर मंडळी बंद झाल्यावर बन्याबापूंच्या सूचनेबरहुकुम मीं सरनाईकांना ' चोरांचा बाजार ' दाखविला ! ' मला नाटक फार आवडलें ' असे ते म्हणाले, पण ' नाटक बसवतों ' असें म्हणेनात ! शेवटीं, चांगल्या नाटकाच्या रंगभूमीप्रवेशालासुद्धां कंपनीच्या मालकाच्या दृढ परिचयाच्या मदतीची आवश्यकता असते असें वाटून मीं माझी वही, ब्रिटिश हिंदुस्थानाच्या बाहेर, पोर्तुगिझांच्या मुलखांत पाठवून दिली !

कोल्हापुरच्या राजाराम कॉलेजमधील विठ्ठल गुरव नांवाचा एक मधुर आवाजाचा मुलगा चापेकरांच्या जागीं उभा करून पेंढारकर पणजीला खेळ करीत होते. गुरवांनीं १९२४ पासून १९२८ पर्यंत ललितकलेंत मुख्य नायिकेचीं कामें केलीं आणि नंतर ते मुंबईला स्थायिक झाले. त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका रसिकांना अपरिचित नसून, मुंबईच्या रेडिओ स्टेशनवर मधून मधून त्यांच्या गायनाचे कार्यक्रमही होत असतात.

पेंढारकरांना वही पाठवून एक महिना झाला तरी त्यांचे उत्तर आलें नाहीं म्हणून मी फार बेचैन झालों. अखेर एके दिवशीं पोस्टमननें माझ्या नाटकाची वही आणि पेंढारकरांचें पत्र एकदमच माझ्या हातांत दिलें. एखाद्या खोट्या हुंडीप्रमाणे माझी वहीच परत आल्यामुळें पत्रांतील मजकूर वाचायची गरज नव्हती, पण आशा वेडी असते ! मीं आशेनें पत्र उघडलें आणि अत्यंत निराशेनें पुन: मिटलें. पेंढारकरांनीं एक महत्त्वाची ओळ लिहिली होती.

' तुमच्याकडून जास्त चांगल्या नाटकाची अपेक्षा करतों !'

' चोरांच्या बाजारा'चा तो अनुभव मला अत्यंत लाजिरवाणा आणि अपमानास्पद वाटला. त्या उद्वेगाच्या भरांत 'मी लिहीन तसें नाटक बसवायचें कबूल करून कोणी माझ्याकडे नाटक मागितल्याशिवाय पुन: नाटक लिहायचे नाहीं,' असा मीं त्या दिवशीं निश्चय केला. आपण होऊन माझ्याकडे कोणी नाटक मागणें शक्य नसल्यामुळें, 'इत:पर नाटक लिहायचें नाहीं' हाच माझ्या निर्धाराचा खरा अर्थ होता !



'ना मारो पीऽचकारी' : २४ :

१९२५ च्या जून महिन्यांत मी कायद्याची परीक्षा उत्तीर्ण झाल्यामुळें माझ्या विद्यार्थी-दशेवर पडदा पडला. त्यानतर वकिली किंवा नोकरीसाठीं मीं इंदूरला स्थायिक होऊन माझा आणि पुण्या-मुंबईचा ऋणानुबंध सपेल अशी माझी समजुत होती. सबब, १९२० सालपासून केलेले नाट्यलेखनाचे प्रयत्न–त्या संबंधीच्या आशाआकांक्षांसकट–भूतकाळांत जमा करून, वर्षाकाठीं कांहीं नाटकें पाहण्यापुरताच माझा नाट्यव्यवसायाशीं सबध राहील अशी माझी कल्पना होती. फुकट नाटकें पाहून नाटककार होण्याची माझी महत्त्वाकांक्षा सर्वस्वी फुकट गेली होती ! परंतु मुंबई इलाख्यांतील न्यायखात्यांत नोकरी मिळविण्याकरितां मी पुण्याला वकिली करावी असें अचानक ठरलें, आणि त्या निमित्तानें मीं प्रथम ऑगस्ट १९२५ मध्ये मुंबईला गेलों.

मी मुबईला जाण्यापूर्वी पेंढारकरांची ललितकलादर्श मंडळी बॅाबे थिएटरांत मुक्काम थाटून होती, आणि आश्चर्य असे कीं, सत्तेच्या गुलामाच्या ऐन बहरांत तिला जितकें उत्पन्न झालें नाहीं तितकें आतां होत होतें. शनिवार-रविवारीं उत्तम पैसे मिळत होते, आणि बुधवारचा खेळ एखाद्या गरजू सार्वजनिक संस्थेला 'धर्मार्थ' देऊन त्याच्या मोबदल्यांत पांचशें रुपये घ्यावे असा धूमधडाका चालू होता. अनाथ, विधवा, पतित किंवा एखादे पडके देऊळ अशासारख्यांचा उद्धार किंवा जीर्णोद्धार, आणि विद्यादान किंवा ज्ञातिसवर्धन करूं इच्छिणाऱ्यांनीं घरोघर हिंडून नाटकाचीं तिकिटें खपवावीं, आणि नाटक कपनीच्या मगदूराप्रमाणे तिला शंभर ते पांचशें रुपयांपर्यंत मोबदला द्यावा, अशा रीतीनें धर्मार्थ खेळांचा तो धदा चालत असे. १९२१ सालनंतर बालगंधर्वांनीं मात्र ज्या ज्या वेळीं धर्मार्थ खेळ दिले, त्या वेळीं एका पैचा देखील मोबदला न घेतां खरोखरीचा धर्म करून 'धर्मार्थ' या शब्दाचा खरा अर्थ प्रस्थापित केला.

इतःपर नाटक लिहायाचे नाहीं असें ठरविल्यामुळें मी एखाद्या प्रेक्षकाच्या निर्व्याज वृत्तीनें एकंदर नाट्यव्यवसायाकडे-आणि विशेषतः ललितकलेच्या नाटकांकडे–पाहत होतो. मुबईच्या मुक्कामाच्या सुरुवातीला नव्या 'श्री' नाटकाऐवजीं, तात्यासाहेब

केळकरांच्या कृष्णार्जुनयुद्ध नाटकाला संगीताचा साज चढवून तें रंगभूमीवर आणण्याचा बेत पेंढारकरांनीं बन्याबापूंच्या संमतीनें मुक्रर केला होता. कृष्णार्जुनयुद्ध नाटक गंधर्व मंडळीनें बसवून त्यांत नारायणरावांनीं नारदाची भूमिका करावी अशा वाटाघाटी प्रथम सुरू झाल्या होत्या. पण अखेर तात्यासाहेबांनीं ललितकलेची रंगभूमी पसंत केली, एक वर्षपर्यंत पेंढारकरांनीं कृष्णार्जुनयुद्धाचे विनामूल्य प्रयोग करावे असा व्यवहार सुरवातीला ठरला होता. कृष्णार्जुनयुद्ध ही केळकरांची एक विनोदप्रधान उत्कृष्ट कलाकृति आहे. १९३३ सालीं हिराबाई बडोदेकरांनीं बन्याबापू कमतनूरकरांचें 'स्त्री-पुरुष' नाटक रंगभूमीवर आणलें त्यांतील विडंबित नारद वगळला, तर प्रथम सौभद्रांत, नंतर कृष्णार्जुनयुद्धांत आणि शेवटीं खाडिलकरांच्या सावित्री नाटकांत नारदाचें स्वभावचित्र प्रामुख्यानें आणि प्रतिष्ठेनें रंगविलें गेलें. परंतु नारदाच्या चतुर आणि हरहुन्नरी जीवनक्रमाशीं सर्वथैव समर्पक आणि सर्वांगपरिपूर्ण असें स्वभावचित्र कृष्णार्जुनयुद्धांतच पाहावयास सांपडतें.

कृष्णार्जुनयुद्धाला संगीताचा साज चढविण्याकरितां पेंढारकरांनीं वझेबुवांना पाचारण न करतां, विष्णुपंत पागनीसांच्या मदतीनें 'इकडून तिकडून' चाली जमविल्या, इतकेंच नव्हे, तर चित्रसेन गंधर्वाच्या महालांतील मुलींचा नाचसुद्धां विष्णुपंतांनींच बसविला होता. दर आठवड्याला पुण्याला फेरी मारून पेंढारकर नरसोपंतांनीं केलेलीं पदें आणीत होते, त्यांत 'वर्मी बिब्बा उतला' आणि 'शिवपिंडीवरि विंचू बसला' असा मसाला दिसूं लागला! तेव्हां 'दुसऱ्या एखाद्या नाटककारानें पदें केलीं तर बरें' अशी सन्माननीय तडजोड होऊन कृष्णार्जुन युद्धाचीं पदें श्रीपाद कृष्णांकडून करून घेण्याकरितां पेंढारकरांनीं वऱ्हाडचे दौरे सुरू केले!

पहिल्या प्रयोगापासूनच (१५-१०-२५) कृष्णार्जुनयुद्ध नाटक यशस्वी झालें. नारद (पेंढारकर), चित्ररथ गंधर्व (फाटक), चित्ररथाची पत्नी (रघुनाथराव इनामदार) या भूमिका उत्तम झाल्या. परंतु पदांच्या आघाडीवरील पराभव केळकरांना डांचत होता, आपल्या पद्यरचनेची ललितकलेंत चेष्टा झाली असा त्यांचा समज झाला होता, आणि सत्तेच्या गुलामांतल्या सूतिकेला वरेरकरांनीं 'नरसोपंत' म्हणून संबोधिलें आहे हें देखील त्यांना आठवत होतें. त्यांत भर म्हणूनच कीं काय, जून १९२६ मध्यें ललितकला पुण्याला गेली त्या वेळीं तात्यासाहेबांना मानानें आमंत्रण करायला पेंढारकर विसरले! त्यामुळें केळकरांनीं कृष्णार्जुन युद्धांतील लोहपिष्ठ भक्षण करणाऱ्या गालवमुनींचा अवतार धारण करून पेंढारकरांना नाटक बंद करण्याची नोटीस दिली. परंतु अखेर तरुणांच्या अहेतुक शिष्टाचारभंगाला उदार मनानें क्षमा करून तात्यासाहेबांनीं ललितकलेकडेच नाटक कायम ठेवलें. युद्धतहकुबीनंतर अखेरची बैठक झाली त्या वेळीं मी पेंढारकरांबरोबर तात्यासाहेबांच्या घरीं गेलों होतों-पेंढारकरांना कांहींशा तुच्छतेनें वागवूनच त्यांनीं आम्हांला निरोप दिला!

'कृष्णार्जुनयुद्ध' बसत होतें,त्या मुदतींत बन्याबापूंनीं गडकरीस्मारक फंडाची योजना हातीं घेतली. नाटककाराकरितां निघालेला महाराष्ट्रांतला तो पहिला स्मारकफंड! ललित-कला, नाट्यकला प्रसारक आणि गंधर्व मंडळीनें खेळ करून जो निधि जमला, त्याचा विनियोग कर्वे युनिव्हर्सिटींत एक शिष्यवृत्ति ठेवून आणि फर्ग्युसन कॉलेजच्या वसतिगृहांतील एका खोलीवर गडकऱ्यांच्या नांवाची संगमरवरी शिला बसवून केला गेला. आपण गडकरी-द्वेष्टे आहों असा विनाकारण पसरलेला दुर्लौकिक पुसून काढण्याकरितां, वरेरकरांनीं फंड जमवितांना फार मेहनत घेतली. अनंतराव गद्र्यांनीं मौजेचा एक उत्कृष्ट विशेषांक काढून गडकरी स्मारकाच्या कल्पनेला उपयुक्त हातभार लावला. या स्मारकासंबंधीं जें पहिलें पत्रक निघालें त्यावर बन्याबापू, वरेरकर, बाबुराव देवभक्त, सत्यबोधराव हुदलीकर, सौ. सुलोचनाबाई हुदलीकर आणि माझी सही होती. गडकऱ्यांच्या स्मारकापेक्षां, माझ्या नांवाचीं त्या निमित्तानें जाहिरात होते आहे या कल्पनेमुळेंच मी अधिक खुष होतों!

गडकरीस्मारकाच्या कल्पनेचा पगडा मनावर बसल्यामुळें कृष्णार्जुनयुद्धानंतर श्री नाटक बसवायची कल्पना मागें घेऊन बन्याबापूंनीं पुण्यप्रभाव नाटक बसविण्याची सूचना केली. ती सर्वानुमतें मान्य होऊन गडकऱ्यांच्या सातव्या पुण्यतिथीच्या शुभमुहूर्तावर (२३-१-१९२६) ललितकलेच्या पुण्यप्रभावाचा पहिला प्रयोग झाला. वसुंधरा (पेंढारकर), कालिंदी (गुरव), दामिनी (इनामदार), भूपाल (एन. एम. जोशी), नुपूर (खंडेराव शेटे), आणि वृंदावन (फाटक) हीं सर्वच कामें फार सुंदर झालीं. त्यामुळें पुण्यप्रभावानें प्रेक्षकांची इतकी पकड घेतली कीं एखाद्या यशस्वी नव्या नाटकाप्रमाणें तें ललितकलेचें शनिवार-रविवार अडवून बसलें. सुरुवातीपासून स्त्रीभूमिकांत अयशस्वी ठर-लेल्या आणि १९२१ सालपासून स्त्रीभूमिका वर्ज्य केलेल्या पेंढारकरांनीं वसुंधरेची भूमिका बुद्धिप्रधान वजनदारपणानें केली. परंतु ललितकलेच्या पुण्यप्रभावाच्या यशापैकीं सिंहाचा वांटा नाना फाटकांना दिला पाहिजे.मीं ज्या अविस्मरणीय भूमिका पाहिल्या त्यांत फाट-कांच्या वृंदावनाच्या भूमिकेचा मी अवश्य समावेश करीन. पांचव्या अंकांतील वृंदावनाचें परिवर्तन शक्य कोटींतलें वाटलें पाहिजे अशा समजदार दूरदर्शीपणानें फाटकांनीं पहिल्या प्रवेशापासून आपल्या अभिनयाची, उच्चारांची आणि रंगभूमीवरील हालचालींची आंखणी केल्यामुळें, त्यांची भूमिका मला दात्यांच्या किंवा कोल्हटकरांच्या वृंदावनाच्या भूमिकेपेक्षां अधिक आवडली. शेवटच्या अंकांत, 'काय? माझ्याही हृदयांत परमेश्वर आहे?' या प्रसंगींच्या नुसत्या अभिनयानें ते प्रेक्षकांकडून टाळ्यांचा प्रचंड कडकडाट मिळवीत, त्या वेळीं एखाद्या अत्यंत लोकप्रिय पदाला मिळणाऱ्या वन्स्‌मोअरची छाया नाटकगृहांत पसरत असे.

पुण्यप्रभावाच्या पाठोपाठ बन्याबापूंचें श्री नाटक बसणार होतें. नाटकाच्या तालमीही सुरू झाल्या, पण पात्रयोजनेच्या बाबतींत त्यांच्यांत आणि पेंढारकरांत मतभेद उत्पन्न

होऊन बन्याबापू रागारागानें कपनींतून निघून गेले. त्यामुळें पेंढारकरांनीं श्री नाटकाच्या तालमी 'बेमुदत बरखास्त' करून मुबई सोडली. पण 'अशुभस्य कालहरणम्' करून तो पेचप्रसंग सुटणारा नव्हता. अखेर अत्यत क्रोधधूसर वातावरणांत उभयतांची बैठक पुण्यांतल्या माझ्या आणि देवभक्तांच्या मठींत झाली. बन्याबापूंनीं नाटकाची किंमत वाढवून मागितली आणि ती पेंढारकरांनीं कबूल केल्यावर उभयतांची सन्माननीय तडजोड झाली. 'आम्हीं चोविसशें रुपये कबूल केले होते-आतां तुम्ही किती मागतां ?' असा प्रश्न पेंढारकरांनीं केला त्या वेळीं बन्याबापू म्हणाले,

'वरेरकरांना देतां त्यापेक्षां एक रुपया जास्त ! म्हणजे तीन हजार एक रुपये !' श्री नाटक निघाल्यावर हा रुसवाफुगवा शेवटीं प्रेमकलहाप्रमाणे क्षणजीवि आणि प्रेमवर्धक ठरून उभयतांची संपूर्ण दिलजमाई झाली हें सांगणे नकोच !

कृष्णार्जुन युद्धाचे प्रयोग बॅाबे थिएटरांत चालू होते त्या वेळीं समोरच्या एल्फिन्स्टन नाटकगृहांत एक निराळाच रग भरला होता. गधर्व मंडळीच्या स्वयंवरांत सुरुवातीला महाराणीचें काम करून ज्यांनीं स्वरूपसुंदरतेचा लौकिक मिळविला होता, त्या रघुवीर सावकारांनीं स्थापन केलेला 'श्री. पीठसेवक रगबोधेच्छु नाटयसमाज' मुंबईला आला होता. या संस्थेचे स्फूर्तिदाते, नियते आणि इहपरलोकीं कल्याणकर्ते गोडबोले महाराज नांवाचे एक बुवा होते, तर सर्व बुवांना धाऱ्यावर बसविणारे विसूभाऊ भडकमकर नायकाच्या भूमिका करीत होते ! अशा त्या रगबोधेच्छु नाटयसमाजाच्या संशयकल्लोळ नाटकानें प्रथम मुबईकर प्रेक्षकांना-आणि नतर बाहेरगांवच्या प्रेक्षकांना-अक्षरशः भारून टाकलें होतें. या कंपनींत बालगंधर्व नव्हते-बोडस नव्हते-नांव घेण्यासारखें कोणीच नव्हतें, तरी देखील संशयकल्लोळासारख्या 'जूनामां जूना' मालावर तिनें दुनियेला झुकवावे हें आश्चर्य नव्हे काय ? सुदर आणि बुद्धिमान दिसणाऱ्या रघुवीर सावकारांची रेवतीची भूमिका चांगली व्हायची यांत वाद नाहीं. पण चांगला नट आणि साधारण नट यांच्यांतला भेद दाखवील असा एकच प्रवेश संशयकल्लोळांत आहे—तो तिसऱ्या अकांतल्या नायक-नायिकेच्या ताटातुटीचा ! बाकीचा नखरा आणि लाडिकपणा सर्व नट करीत, पण त्या महत्त्वाच्या प्रवेशांत बालगंधर्वांइतकें चांगलें काम कुणी केलेलें मीं तरी पाहिलें नाहीं. रेवतीच्या स्वभावाची अकृत्रिम सरलता मात्र कांहीं काल सौ. कमलाबाई बडोदेकरांच्या भूमिकेंत दिसत होती.

एखादें आकर्षण निर्माण करावें आणि पैसा ओढावा असा चलतीचा काळ चालू होता म्हणूनच १९२५ सालीं सावकारांचें संशयकल्लोळ नाटक एखाद्या नव्या नाटकाप्रमाणें गाजलें. नाटयकलेचें कोडकौतुक पुरवितांना आमच्या प्रेक्षकांनीं कधीं माघार घेतली आहे असें दाखवितां येणार नाहीं, परंतु प्रेक्षकांनीं नाट्यकलेवर उपकार केले असेंही म्हणतां येणार नाहीं. कारण भरपूर मनोरंजनाचा मोबदला देतील अशा नाटकांनाच त्यांनीं आश्रय दिला, आणि स्वस्त मनोरंजनाचा मक्ता



कै. केशवराव भोंसले

बोलपटांनीं उचलतांच, त्यांनीं नाट्यकलेच्या कलेवराकडे सहानुभूतीचा साधा दृष्टिक्षेपही टाकला नाहीं.

एखादें नाटक जर कमींत कमी पांच तास चाललें नाहीं तर प्रेक्षक नाराज होत असत, म्हणूनच फाल्गुनराव नाटक संगीत स्वरूपांत रंगभूमीवर आणलें त्या वेळीं दुसऱ्या अंकाची सुरुवात रेवतीच्या सत्यनारायणासाठीं झालेल्या जलशानें करावयाची तरकीब गंधर्व मंडळीनें काढली. नाटकांत नसलेला जलशाचा प्रवेश सुरू होऊन मास्तर कृष्णरावांनीं दोन हिंदी चिजा थोडक्यांत म्हटल्या म्हणजे पडदा पडायचा. हा 'मामला' वीस मिनिटांत उरकावा अशी गंधर्व मंडळीची पद्धत होती. सन १९२९ सालीं स्वतःच्या नाट्यसंस्थेच्या संशयकल्लोळातील जलशाच्या प्रवेशांत हिराबाई बडोदेकर जवळ जवळ पाऊण तास गाऊं लागल्या. परंतु रघुवीर सावकाराचा जलसा दीड तास चालत असे, आणि केवळ त्या जलशामुळेच त्यांचें संशयकल्लोल नाटक लोकप्रिय झालें होतें. 'चुराके चले' या चिजेनें सुरुवात करून नंतर ते 'नाऽमारो पिचकारी' ही ठुंबरी म्हणत असत. त्या ठुंबरीच्या शृंगारभावाला अनुरूप असे रघुवीरांचे मनोवेधक हावभाव (ज्यांना संगीताच्या परिभाषेंत 'आदा' म्हणतात) पहायला प्रत्येक गांवीं भरपूर गर्दी जमत होती. रघुवीरांचें संशयकल्लोळ म्हणजे काय ?—असा जर प्रश्न विचारला तर प्रत्येकानें 'नाऽमारो पिचकारी' हें एकच उत्तर दिलें असतें.

—नाटकांत नसलेल्या प्रवेशामुळें नाटक यशस्वी व्हावें, असें नाट्यकलेच्या इतिहासांतील हें एकच आंतरराष्ट्रीय उदाहरण असेल !

जोशी, जोशी आणि जोशी— २५ :

'मुल्ला आणि मुल्ला' सारख्या एखाद्या सॉलीसिटरांच्या भागीदारीची ही जाहिरात नसून, जोशी आडनांवाच्या ज्या तीन नाटककारांनीं मराठी रंगभूमीवर त्रिविध रंग भरला त्यांच्या नाटकांचें रससेवन करण्याकरितां मीं वरील मथळा योजिला आहे. या तीन्ही जोशांचीं वसतिस्थानें वेगळीं, नाट्यतंत्र वेगळें आणि त्यांचीं नाटकें रंगभूमीवर आणणाऱ्या कंपन्याही निरनिराळ्याच !

पहिलें विचित्र लीला नाटक यशस्वी झाल्यामुळें जे विचित्रलीलाकार जोशी म्हणून ओळखले जाऊं लागले, ते शंकर परशुराम जोशी पश्चिम खान्देशांतील शिरपुरचे. विचित्र-लीला नाटकाला खुसख्या चतुर संवादांनीं आणि विनोदानें लोकप्रियता त्यांनीं मिळवून देऊन, दाते (विचित्र) आणि पोतनीस (लीला) यांच्या भूमिका महाराष्ट्राच्या नजरेसमोर कित्येक दिवस खेळत्या ठेविल्या ! शंकररावांच्या दुसऱ्या 'मायेचा पूत' नाटकानें विषयप्रतिपादनाच्या संबंधांत जास्त महत्त्वाकांक्षा धारण करून दत्तविधानाचा विषय हातीं घेतला, तरी त्याचाही मुख्य भर संवादात्मक विनोदावरच होता. तें नाटक प्रथम

यशवत मंडळींत जाऊ पाहत होते, पण अखेर तें महाराष्ट्र मंडळीनें (१९२३) रंगभूमीवर आणले. तिसरें खडाष्टक नाटक गधर्व मंडळीचा मार्ग शोधतां शोधतां अखेर महाराष्ट्रान्च्याच रंगभूमीवर (१६-४-२७) आलें आणि गाजले. खडाष्टक नाटकांतील केशवराव दात्यांची कर्कश्श्यान्वी भूमिका इतकी सुंदर होत असे कीं, ' केशवराव, तुम्ही आणि मी मिळून एकदां खडाष्टक नाटक करू ' असें बालगंधर्व म्हणत असत. विचित्र-लीलाकारान्च्या प्रत्येक नाटकाची मदार स्त्री-पुरुषांतील खडाष्टकावर होती, आणि तज्जन्य तोंडाळपणांतून विनोदी सवाद निर्माण करून प्रेक्षकांना हसत ठेवायचे तंत्र त्यांनीं प्रत्येक नाटकांत सभाळले होते. त्या खडाष्टकांचा खडाष्टकें नाटकांत तर इतका कडेलोट झाला होता, कीं नाटक हे जर ससाराचे चित्र असेल, तर भूतलावर–निदान महाराष्ट्रांत तरी–सालसपणा आणि समजसपणा अस्तित्वांत उरलेला नाही असाच एखाद्या परदेशी प्रेक्षकाचा समज झाला असता ! खडाष्टकाची तालीम पुण्यांत चालू असतां मी एकदां महाराष्ट्र मडळीन्च्या बिऱ्हाडीं गेलो, त्या वेळीं सर्वच पात्रें आग लागल्यासारखीं ओरडताना मला ऐकू आली ! वाङ्मयाची, नवीनतेची किंवा कसलीही महत्त्वाकांक्षा न धरितां किंवा शर्थी न मिरवितां विचित्रलीलाकारांनी आपली तीन्ही नाटकें यशस्वी करून उत्तम यश मिळविले हे कबूल करणें अवश्य आहे.

१९२६ सालीं मीं वकिलीसाठी पुण्याला गेलो, तेव्हा माझ्या परिचयाच्या बाबुराव देवभक्तादि बहुतेक सर्व नाट्यषोकीनान्च्या तोंडून, 'शिंग फुकीत आला पाण्याचा इग्रजी बब ' ही ओळ ऐकू येत होती ! त्या वेळीं बोलपटांची सुरुवात झाली नसल्याकारणानें ते एखाद्या त्रिखडकीर्ति मिळविलेल्या बोलपटांतील भावगीत आहे अशी शका घेण्याचे कारण नव्हतें. ग्रामोफोनमधील भावगीत म्हणावें तर त्याला बिचाऱ्यांला तो पावेतों भावगीतांनीं पुनित केले नव्हतें. शिंगान्च्या आवाजांत खड पडू न देतां बाबुराव देवभक्तांनीं मला सांगितले, 'तुम्हाला माहित नाहीं हे म्युनिसिपालिटी नाटकांतले पद आहे–अजब नाटक आहे–Simply wonderful ! ' सध्याकाळीं बाबुराव अत्रे आले, ते तर म्युनिसिपालिटीतील सर्वच पदें आपल्या कणखर आवाजांत गाऊन दाखवू लागले ! किर्लोस्करांचे जुने स्नेही आणि अभिमानी असे शिवरामपत पानसे वैद्य माझ्या परिचयाचे होते. मराठी नाट्यकलेचा एक साद्यंत इतिहास लिहून त्याचे कांहीं भाग त्यांनी मोज वर्तमानपत्रांतून खंडशः प्रसिद्ध केले होते, परतु तो पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध होण्यापूर्वी शिवरामपंतांनीं इहलोकचा निरोप घेतला. नाट्यकलेचा इतिहास लिहू इच्छिणाऱ्यांना त्याच्या हस्तलिखितांचा फार उपयोग होण्यासारखा आहे. त्यांच्या औषधी दुकानांत मी गेलों तेव्हां औषधांच्या पुड्या बांधतांना, फार काय, जरा सवड मिळाली कीं शिवरामपत 'शिंग फुकतांना' मी ऐकले !

मराठी रंगभूमीवर जीं प्रभावी नाटकें झालीं त्यांत म्युनिसिपालिटी नाटकाला मानाचें स्थान द्यावें लागेल. पुण्याच्या माधवराव जोशांनीं प्रथम कांहीं अयशस्वी पौराणिक नाटकें

लिहिली. परंतु त्यांच्या अपयशामुळे गांगरून न जातां त्यांनीं शेवटीं अगदीं निराळी वाट काढली. त्यांचा इंग्रजी प्रहसनांचा व्यासंग दांडगा होता. समाजांत पदोपदीं दिसणाऱ्या विचित्र व्यक्तींना, मान्यता पावलेल्या दांभिकांना आणि सुधारणेच्या नांवाखालीं बोकाळलेल्या स्वच्छंदपणाला उपहासपूर्ण विनोदाच्या चौकटींत बसवून त्यांचें रंगभूमीवर विडंबन करण्याचें तंत्र त्यांनीं अमलांत आणलें. त्यांच्या भाषेत नखरेलपणा नसला तरी मराठी भाषासुंदरीला वाटेल तशी मुरड घालण्याचें कसब त्यांच्या लेखणींत खचित होतें. त्यांचे पहिलें विनोदी नाटक सवाई गंधर्वांनीं रंगभूमीवर आणलें, तर दुसरें म्युनिसिपालिटी नाटक आनंदविलास संगीत मंडळीनें केलें. आनंदविलास मंडळीचे मालक गणेश विनायक वीरकर ललितकलेच्या सुरुवातीला केशवरावांच्या अनेक भागीदारांपैकीं एक भागीदार होते. त्यांच्या कंपनींत गंगाराम डब्री (नायिका) व इतर कांहीं साधारण तोलाची नटमंडळी होती. कित्येक वर्षेपर्यंत कशी तरी आणि कुठे तरी चालू असलेली ही नाटक मंडळी म्युनिसिपालिटी नाटकामुळे एकदम नाटयव्यवसायाच्या आघाडीवर आली. म्युनिसिपालिटींत स्थानिक स्वराज्यांतले मतदार होते, सभासद होते, मारवाडी होते आणि महाराणीही होत्या! आमच्या स्थानिक स्वराज्यांतील सांवळागोंधळाचें हुबेहुब चित्र माधवरावांनी बेछूटपणानें रेखाटून त्याला 'आग रामेश्वरीं बंब सोमेश्वरीं' अशा पद्यपंक्तींनीं चटकदार केल्यामुळे अखिल महाराष्ट्रात ज्या ज्या ठिकाणी म्युनिसिपालिट्या होत्या त्या प्रत्येक गांवीं नाटक अत्यंत लोकप्रिय झाले. मुंबई म्युनिसिपालिटीचें स्वरूप त्या वेळी सर्वस्वी भिन्न असल्यामुळे मुंबईला मात्र म्युनिसिपालिटी नाटक तितकें यशस्वी झालें नाहीं. माधवरावांचीं नाटकें अश्लील होतीं असे आरोप झाले, परंतु 'नाटक हे दृश्य काव्य आहे' हा दंडक पूर्णपणे ध्यानांत धरून त्यांनीं नाटकांतील संवाद असे लिहिले होते की, ते नुसते वाचून त्यांतील तथाकथित अश्लीलतेवर बोट ठेवतां येणें जवळ जवळ अशक्य होते! त्यांच्या नाटकांच्या दृश्य प्रयोगांत अश्लीलतेची सूचना द्यायला सवड सांपडत होती इतकेंच म्हणतां येईल. म्युनिसिपालिटीनंतर माधवरावांनीं 'वऱ्हाडचा पाटील,' 'पैसाच पैसा' वगैरे नाटकें लिहून मराठी रंगभूमीवर पुरभय्ये—पठाण वगैरे उत्तरेकडील मंडळींना प्रवेश मिळवून दिला, परंतु तीं नाटकें म्युनिसिपालिटीसारखीं यशस्वी झालीं नाहींत. म्युनिसिपालिटी नाटक बाबुराव अत्र्यांच्या डोक्यांत तर इतकें भिनलें होतें कीं त्यांतील विनोदाचा त्यांच्यावर कायमचा ठसा राहिला! माधवरावांच्या विनोदांतील बेछूटपणा, गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीचें माफक अनुकरण, आणि स्वतःच्या भोंवतालीं दिसणाऱ्या व्यक्तींतील विनोदस्थळें हुडकून काढायची अचूक निशाणबाजी, अशा तीन वेगवेगळ्या मसाल्यांचें मिश्रण करून अत्र्यांनीं आपल्या विनोदाचा गरम मसाला बनविला आहे असे दिसून येईल.

उमरावतीच्या देशभक्त वीर वामनराव जोशांना नाटककारांच्या मेळाव्यांतील वीरच समजलें पाहिजे. पहिल्या दोन जोशीबुवांचें विनोद हें मुख्य पक्वान्न, तर वीर वामनरावांना विनोदाचें अवळ जवळ पथ्यच आहे. केशवराव भोसल्यांनीं त्यांचें पहिलें

राक्षसी महत्त्वाकांक्षा नाटक (१९१३) रंगभूमीवर आणलें, तें संगीताच्या बाबतींत ललितकलेचें "स्वयंवर" ठरलें. पहिलें नाटक जुनें होऊन केशवरावांच्या मृत्यूनंतर त्याचा बहरही ओसरला तरी वामनरावांनीं दुसरें नाटक लिहिलें नाहीं. वीरांना चिडविलें म्हणजे तरी त्यांची लेखणी म्यानाबाहेर पडून तरवारीप्रमाणे तळपूं लागेल अशा अपेक्षेने, 'दादा, XXXXXनी पहा, गेल्या दोन वर्षांत तीन नाटकें लिहिली—नाहीं तर तुम्ही !'—असें एखाद्या नाट्यव्यवसायिकानें डिवचलें म्हणजे वामनराव म्हणायचे, 'अरे गड्या, सिंहीणीला बारा वर्षांनीं एकदा पोर होतं !'

उमरावतीला वामनरावांच्या बिऱ्हाडीं मी प्रथम १९२४ च्या जानेवारी महिन्यांत पेंढारकरांबरोबर गेलों त्या वेळीं मी पाहिलेल्या वीरांच्या वृत्तींत कधींच बदल झाला नाहीं. दादांची देहयष्टि, त्यांचा आवाज, त्यांचे विचार आणि त्यांचे आविर्भाव सर्वच अगदीं 'पोलादी !' वीररसाची रसरशीत भट्टी पेटवून मन मानेल तसे नाट्यप्रसंग निर्माण करणें हा त्या पोलादी वृत्तीचा जणूं काय हातचा मळ होता ! अखेर सिंहिणीला बारा वर्षांनंतर दुसरें पिलूं झालें तें खरोखरच गर्जना करीत बाहेर पडलें आणि त्याने उभा महाराष्ट्र दुमदुमून टाकला ! रणदुंदुभी नाटक ऐन बहरांत असतां मीं पाहिलें (२१-३-१९२७) त्या वेळीं बलवंताची रंगभूमि वीररसानें तेजाळून निघाली आहे असें मला वाटलें ! दामुअण्णा मालवणकरांच्या (प्रमुख विनोदी भूमिका) तोंडचे, 'मी लष्करी शिस्तीचा मनुष्य आहें' हें पालुपद आशानिराशेंतील 'मी रिटायर्ड पोलिस सुपरिंटेंडेंट आहे.' याच्यासारखें वाटलें, तरी हास्यरसाच्या माफक निर्मितीला सहाय्यक होत होतें. तेजस्विनी (दीनानाथ) आणि मातंग युवराजांच्या (कोल्हटकर) प्रवेशांत नाटकाला खरा रंग भरायचा. दीर्घसूत्री मातंग युवराजाची भूमिका कोल्हटकरांनीं उत्तम वठविली. दीनानाथांच्या बेफाट वृत्तीला, झारदार आवाजाला आणि तेजस्वी गायनाला अत्यंत अनुरूप अशीच तेजस्विनीची भूमिका असल्यामुळें ती त्यांच्या लतिकेच्या भूमिकेपेक्षांही सुरस वाटली. राजाचें कामही (परशुराम सामंत) चांगलें होत असे. रणदुंदुभीनंतर नाट्यकला प्रसारक मंडळीसाठीं धर्मसिंहासन आणि शीलसंन्यास अशीं दोन नाटकें वामनरावांनीं लिहिलीं पण तीं सिंहिणीच्या पिलांच्या पक्तीला बसूं शकलीं नाहींत, कारण बारा वर्षांचें त्रैराशिक बिघडलें होतें !

आश्चर्य असें कीं, वीरता आणि पोलादी मुठीच्या आवरणाखालीं अत्यंत सुकोमल भावनांची मखमलही वामनरावांच्या हृदयाच्या आंतल्या कप्प्यांत होती, आणि तीच त्यांच्या भावमधुर आणि प्रासादिक पदांची जन्मदात्री होती. तेजस्विनीच्या 'परवशता पाश दैवें ज्याच्या गळां लागला' अशा वीररसात्मक पदांना तोड नसली, तरी शृंगारादि कोमल भावनांनीं ओथबलेलीं सुमधुर पदें देखील त्यांच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेंत आणि रणदुंदुभींत सांपडतात. धर्मसिंहासन नाटक (१९२९) नाट्यकलाप्रसारक नाटक मंडळीच्या पुण्याच्या मुक्कामांत बसत असतां त्यांतील पदें ऐकायला वामनराव मला

एकदां नाट्यकलेच्या बिऱ्हाडीं घेऊन गेले, त्या वेळीं त्यांनां तबला वाजवितां येतो हें मला समजलें. स्वतःच्या नाटकांच्या तालमी वामनराव स्वतः घेत. 'बरोबरीच्या नाटककारांबद्दल मत्सर नाहीं, माझ्यासारख्या नवीनांबद्दल तुच्छता नाहीं,' आणि स्वतःच्या दोन नाटकांचा यशोदुंदुभि महाराष्ट्रांत दुमदुमत असूनही अहंभाव नाहीं,- अशा वामनरावजींच्या बैठकींतून बाहेर पडतांना आपण क्षणापूर्वी होतों त्यापेक्षां क्षणकाल तरी अधिक निर्भय झालों आहोंत, असा भास, निदान मला तरी, होत असे!

'ही मी आलें जळायला!' : २६ :

१९२५ ते १९२७ पर्यंत आमच्या नाट्यकलेला, जणूं काय, बाळसें येऊन सौभाग्यलक्ष्मी, राजाचें बंड, खडाष्टक, म्युनिसिपालिटी, श्री, नंदकुमार, मेनका अशीं अनेक नाटकें रंगभूमीवर आलीं. १९२६ च्या जून महिन्यापासून गंधर्व, महाराष्ट्र, यशवंत आणि ललितकला या कंपन्या पुण्याला येऊन गेल्या. या खेपेला बऱ्हाणपुरच्या बाबासाहेब पांडे नामक गृहस्थाचें 'पुनरागमन' नाटक यशवंत मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें. पुनरागमनासारखी चमत्कारिक चीज मराठी रंगभूमीवर कधीं आली असेल असें मला वाटत नाहीं.

काळाला कलाटणी देणारी एखादी कर्तबगार व्यक्ति इतिहासजमा झाल्यावर तिचें स्वभावचित्र ऐतिहासिक नाटकांत दिसतें, आणि वर्तमानकाळातील व्यक्तींचा वास येईल अशा भूमिका निराळ्या नांवाचा बुरखा पांघरून वावरतांना देखील क्वचित् रंगभूमीवर दिसतात. ऐतिहासिकांची विभूतिपूजा आणि समकालीनांचा उपहास, अशा द्विविध प्रोत्साहनामुळें अशीं स्वभावचित्रें जन्माला येत असतात. परंतु १९२७ सालीं प्रकाशित झालेल्या पुनरागमन नाटकांत १९२० सालीं दिवंगत झालेल्या लोकमान्य टिळकांची भूमिका नाटककार पांड्यांनीं रंगविली, आणि ती गायकवाड वाड्यापासून एका मैलाच्या अंतरावर असलेल्या किर्लोस्कर नाटकगृहांत यशवंत मंडळीनें रंगभूमीवर आणली! नकलाकार धोंडके नांवाचे नट लोकमान्यांसारखे दिसतील या अपेक्षेनें त्यांच्या गळ्यांत लोकमान्यांची भूमिका अडकविली होती, ही एकच गोष्ट लोकमान्यांच्या स्वभावचित्राच्या मौलिकतेवर प्रकाश टाकूं शकेल. हनुवटीखालीं केंस आहेत म्हणून शिवाजीमहाराजांची भूमिका एखाद्या बोकडाला किंवा डोक्यावर जटा आहेत म्हणून येशू ख्रिस्तांची भूमिका एखाद्या चिमटेवाल्या फकिराला देणें तितकेंच शोभून दिसलें असतें! इंद्र, हिंदमाता, विष्णु आणि टिळक अशा वंदनीय विभूतींचा पुनरागमन नाटकांत समावेश झाला होता. लोकमान्य प्रकट व्हायचे, अंतर्धान पावायचे, आणि अंगरखा-पगडी घालून सुपारी कातरीत स्वर्गलोकांत संचार करायचे-इंद्राच्या अमरावतींत ते साप्ताहिक केसरीचें संपादन करीत नव्हते हें एक नशीबच समजलें पाहिजे!

असें बेछूट नाटक सरनाईकांनीं रंगभूमीवर कां आणलें, असा प्रश्न कोणी विचारला तर त्याला तितकेंच मनोरंजक [किंवा मनोद्वेगक] उत्तर मिळालें असतें ! पुण्याला येण्यापूर्वी यशवंत मंडळी कोल्हापुरला असतांना कोल्हापुरच्या राजवाड्यांत बालगंधर्वांची हीन चेष्टा करण्याच्या हेतूनें एक ' तमाशा ' झाला, त्यांत स्वतः सरनाईकांनीं भाग घेतला नसला तरी यशवंत मंडळींतील नट सरनाईकांच्या संमतीनें सामील होते. एखाद्या नाट्यसंस्थेनें आपल्या व्यवसायांतील एका अद्वितीय व्यक्तीची जवळजवळ सार्वजनिक चेष्टा करावी, असा तो निंद्य प्रकार नाट्यव्यवसायाच्या इतिहासांत एकमेवच समजला पाहिजे. त्या तमाशाच्या हकीकती पुणेकरांना समजल्यामुळें, क्षुब्ध झालेल्या लोकमताला कांहीं तरी लालूच दाखविण्यासाठीं सरनाईकांनीं लोकमान्यांची ढाल पुढें केली होती ! बालगंधर्वांच्या बदनामीवर उतारा म्हणून लोकमान्यांची बदनामी करावयाची कल्पना कोणत्या गुपीक मेंदूतून निघाली असेल ती असो पण पुणेकरांनीं पुनरागमनाकडे गमन न केल्याकारणानें पांड्यांचें नाटक पुण्यांतच परलोकवासी झालें !

१९२६ सालच्या पुण्याच्या मुक्कामांत यशवंत मंडळींत सवाई गंधर्वांचा समावेश झाल्यामुळें एक नवीन आकर्षण निर्माण झालें होतें. सौभद्र आणि विद्याहरणाला उत्सुक प्रेक्षकांची गर्दी जमत होती. एका बुधवारीं विद्याहरणाचा पहिला अंक संपल्यानंतर मीं आणि कृष्णराव गोरे किर्लोस्कर नाटकगृहांत चालू असलेल्या गंधर्वांच्या मानापमानाकडे वळलों. आम्ही मागें टाकलेल्या नूतन आर्यभूषण नाटकगृहांत सवाई गंधर्वांच्या आवाज लावायच्या खटपटी आणि नाराज गळ्याशीं झटापटी चालू होत्या आणि जन्मापासून लागलेला आवाज घाध मागें लागल्याप्रमाणें सरनाईक फिरवीत होते, तर किर्लोस्कर नाटकगृहांत अत्यंत प्रसन्न वातावरणांत बालगंधर्वांचें 'नाहीं मी बोलत नाथा ' या पदाचें लाडकें आळवणें चालू होतें. सुरेल, संथ आणि मधुर स्वरांनीं नाटकगृहाची हवा धुंदकारली होती आणि एखाद्या मोहनिद्रेत सांपडल्याप्रमाणें प्रेक्षक तल्लीन झाले होते. वीस वर्षांनंतर मीं जणूं काय कालच तें दृश्य पाहिलें असें वाटण्याइतका तो सोहळा उन्मादक होता. बालगंधर्वांच्या गायनांतील जादू त्या दिवसाइतकी मला पूर्वीं कधींच जाणवली नव्हती.

पुण्याच्या विजयानंद नाटकगृहांत कांहीं दिवसांनीं कीचकवध नाटक घेऊन महाराष्ट्र मंडळी दाखल झाली. १९०७-८ सालीं कर्झनशाहीचें प्रतिबिंब दाखवून ज्या नाटकानें उभा महाराष्ट्र हादरून सोडला आणि म्हणूनच सरकारनें जें बंद केलें, तें सरकारी परवानगीनें पुनरुज्जीवित झालेलें कीचकवध नाटक मीं प्रथम पाहिलें (२६-२-१९२७) त्या वेळीं एखादें महान् नाटक पाहिल्यासारखें मला वाटलें नाहीं. कलाचातुरीच्या बाबतींत मला तें खाडिलकरांच्या भाऊबंदकी किंवा विद्याहरणासारखें संपन्न वाटलें नाहीं. भीम म्हटल्यानंतर जी अचाट मूर्ति आपल्या नजरेसमोर उभी राहते तिच्याऐवजीं दात्यांची ठेंगणी मूर्ति पाहून कांहींसा विरसच झाला. कीचकाची भूमिका माधवराव टिपणीसांनीं एकंदर शकारी थाटांत केल्यामुळें, कीचकाच्या तोंडचा 'आम्ही' हा मदोन्मत्त शब्द

शकारच्या तोंडच्या 'आम्ही, वरपुरुष'सारखा विनोदी वाटत होता! त्या मानानें कोणतेंही खणखणीत काम ठणठणीतपणानें करणाऱ्या पोतनीसांची सैरंध्रीची भूमिकाच मला जास्त आवडली. ज्या नाटकांत काळाचें प्रतिबिंब पडलेलें असतें त्याची मोहिनी काळ बदलला म्हणजे नाहींशी होते, हा धडा कीचकवधानें मला शिकविला.

या खेपेला परशुरामपंत शालिग्रामे महाराष्ट्र मंडळींतून बाहेर पडले होते आणि आंधकरही पांडुरंगराव तळेगिरींच्या 'डेक्कन पिक्चर्स कॉर्पोरेशन'मध्यें कथालेखकाचें काम करीत होते. माधवराव टिपणीस पुनः महाराष्ट्र मंडळींत राहिले होते आणि वयस्क नायिकांच्या भूमिका पोतनीस करीत होते. तरुण नायिकांचीं कामें करणारे सीतारामपंत जोशी दिसण्यांत सुंदर होते. आणि त्यांची वाणी अस्खलित होती. या मुक्कामांत रंगभूमीवर आलेलें खडाष्टक नाटक मी प्रथम पाहिलें (१६-४-२७) त्या वेळीं वैशंपायनही महाराष्ट्र मंडळी सोडून गेले होते.

१९२६ च्या डिसेंबर महिन्यांत रंगभूमीवर आलेल्या श्री नाटकाची किंवा १९२७ च्या प्रथमार्धांत अवतीर्ण झालेल्या वरेरकरांच्या करग्रहण नाटकाची हकीकत मी तूर्त मुद्दामच राखून ठेवतों. १९२७ च्या दुसऱ्या सहामाहींत ललितकलेनें यशवंतराव टिपणीसांच्या जुन्या राज्यारोहण नाटकाचा 'शिक्काकट्यार' या नांवानें संगीत जीर्णोद्धार केला. वझेबुवांच्या चाली आणि शाहूच्या भूमिकेंतील पेंढारकरांच्या पदांमुळें नाटक एकदम यशस्वी झालें. शिक्काकट्यार नाटकानंतर वझेबुवांच्या विपुल संग्रहांतील नाट्यानुकूल चाली संपल्यामुळें, जुन्या चालींचा तोंडवळा बदलून त्या नव्या म्हणून बाहेर पडूं लागल्याचा अनुभव पुढील नाटकांत आला. हल्लीं बोलपटांना वाटेल त्या चाली चालतात! पण प्रत्येक नव्या नाटकांत नव्या वजनदार चाली नसल्या तर नाखुष होणाऱ्या चोखंदळ प्रेक्षकांचें श्रवणलौल्य पुरविण्याइतका कोणताच गायनाचार्य मातब्बर नव्हता. या असमर्थतेमुळेंच भास्करबुवांनीं द्रौपदीसाठीं दिलेल्या चालींत गज्जलकवाली थाटाचा विशेष भरणा झाला असावा!

दहा वर्षांपूर्वी शाहूनगरवासींच्या हॅम्लेटमध्यें मीं ज्यांना स्मशानांतले खड्डे खणतांना पाहिलें होतें, त्या गणेश केशव कऱ्हाडकरांची वेड्या शिवाजीची सुंदर भूमिका शिक्काकट्यारच्या यशस्वितेला प्रामुख्यानें कारणीभूत झाली होती. त्यानंतर कांहीं वर्षांनीं त्यांनीं 'बुवाबाजीचा' पेशा पत्करला असें मीं ऐकिलें. बुवाबाजी आणि नाट्य यांचा अन्योन्य संबंध कऱ्हाडकरांनीं अधिक दृढ केला असें म्हणतां येईल. शिक्काकट्यारांत नायिकेची भूमिका करण्याकरितां गोविंदराव माशेलकर नांवाचे एक नवे तरुण नट ललितकलेनें पुढें आणले, पण वृत्तपत्रकारांनीं त्यांना फार लौकर 'पर्ल व्हाइट' बनविल्यामुळें त्यांची प्रगति मूळांतच खुटल्यासारखी झाली!

माझी आणि बालगंधर्वांची ओळख झाली त्या वेळीं त्यांनीं मला विठ्ठल सीताराम गुर्जरांच्या नंदकुमार नाटकाच्या वह्या दाखविल्या होत्या. गुर्जरांची आणि माझी

पुढें वरेरकरांच्या बैठकींत ओळख झाली, नंतर आम्ही स्नेही बनलों, आणि अण्णांच्या सालस, सहानुभूतिपर आणि निगर्वी स्वभावामुळें आमचा स्नेह प्रत्यहीं दृढतर होत गेला. स्वयंवराच्या चौथ्या अंकांतल्या "राधा श्रीकृष्णाचा गुरु' या सूत्र-वाक्यावर त्यांनीं नंदकुमार नाटकाची उभारणी केली होती. नाटकाच्या तालमी १९२१ सालीं सुरू झाल्या होत्या तरी तें, अखेर १८-१-१९२५ रोजीं मुंबईच्या रिपन थिएटरांत प्रथम रंगभूमीवर आलें. गुर्जरांच्या खास आमंत्रणावरून मुंबईला गेलेले बन्याबापू नाटकांतील संगीतानें थक्क होऊनच पुण्याला परतले. मास्तर कृष्णरावांच्या गायकीचा बहर नदंकुमार नाटकाच्या चालींत प्रकट झाला होता. परंतु 'राधा श्रीकृष्णाचा गुरु' हें सूत्र प्रेक्षकांच्या रसिक हृदयाला रंजविणारें नव्हतें म्हणून, आणि कंसवधाच्या कथानकांत नावीन्य उरलें नसल्याकारणानें नदकुमार नाटक फारसें यशस्वी झालें नाहीं. वर्षानुवर्ष खोळंबून नाटकाचें प्रकाशन लांबल्यामुळे जें निरुत्साही वातावरण निर्माण होतें, तें देखील नंदकुमाराला मारक ठरलें असावे. पौराणिक पुरुषपात्रांचीं उघडीं सोंगें, त्यांनीं पांघरलेले रेशमी व भरजरी रंगीबेरंगी शेले, आणि द्वंद्वयुद्धाच्या वेळीं देखील वापरायच्या भरजरी चड्डया, हीं नंदकुमाराच्या वेषभूषेचीं वैशिष्ट्यें होती.

नंदकुमारानंतर खाडिलकरांच्या मेनका नाटकाचा पहिला प्रयोग १९२६ च्या एप्रिल महिन्यांत झाला. माझ्या मतें मेनका नाटक ही खाडिलकरांची एक उत्कृष्ट कलाकृति होती, पण दोन कारणांमुळें तें नाटक यशस्वी झालें नाहीं. पहिलें असे कीं, कामुकतेऐवजीं 'मातेशिवाय स्त्रियांना स्वर्ग नाहीं,' या मेनकेच्या करुणवाणीमुळें विश्वामित्रानें तिचा स्वीकार केला हे मान्य केलें, तरी त्या कल्पनेचें अंतिम दिग्दर्शन खाडिलकरांनीं एकाद्या प्रभावी नाट्यप्रसंगाशिवाय केलें, त्यामुळे जितक्या असाधारण ओजस्वितेने आणि नेटानें नाटकाची सुरुवात होत होती तितक्याच परिणामशून्य वातावरणांत त्याचा शेवट झाला. पटवर्धनबुवांनीं केलेली विश्वामित्राची भूमिका हे दुसरें कारण! खाडिलकरांनीं निर्मिलेल्या अनेक प्रभावी, पोलादी आणि हृदयस्पर्शी भूमिकांत मेनकेंतील विश्वमित्राला अग्रस्थान द्यावें लागेल. किंबहुना, स्वयंवरानतर एकखांबी तबू निर्माण करायला खाडिलकरांनीं सुरुवात केली, असे जे विपर्यस्त विधान बोडसांनीं केलें आहे, (भूमिका पृ. २५३) त्याला मेनकेंत समर्पक उत्तर सांपडेल. द्रौपदी नाटकाच्या तिसऱ्या अंकांत द्रौपदीच्या तोडीस तोड असा दुर्योधनाचा जम बसत होता, आणि मेनकेंतील विश्वामित्राची भूमिका अभिनयसौष्ठवाला जितकी अवसर देणारी होती तितकी मेनकेचीही नव्हती! खाडिलकरांच्या सावित्री नाटकांत सावित्री-इतकेंच सत्यवानाला महत्त्व होतें याची साक्ष सत्यवानाच्या भूमिकेमुळें लोढ्यांनीं मिळविलेली लोकप्रियता देऊं शकेल. स्वयवर नाटकांत गायनाची मेजवानी होती म्हणून अभिनयाची गरज उरली नाहीं हे बोडसांचे दुसरें विधान वाचलें, म्हणजे बालगंधर्वांशेजारीं इतकी वर्षे उभे राहून रुक्मिणीचा अभिनय त्यांनीं कधीं पाहिलाच नाहीं कीं काय अशी शंका येते!

विश्वामित्राची कोपिष्ट आणि अहंभावी भूमिका पटवर्धनबुवांच्या स्वभावधर्माशीं विसंगत होती आणि त्या भूमिकेच्या यशस्वी दिग्दर्शनाला अवश्य असा रंगभूमीचा अनुभवही त्यांना नव्हता. मेनकेच्या तालमी देतांना वृद्धावस्थेमुळें खाडिलकरांच्या आवाजांत जो कंप उत्पन्न झाला होता तो वर्ज्य करूनच प्रत्येक नटानें त्यांच्या शिक्षणाचा भावार्थ ओळखणें अवश्य होतें. काकासाहेबांच्या उच्चारांतील ताल आणि तोल नाहींसा व्हावा हा देखील त्यांच्या वयोमानाचा नैसर्गिक परिणाम होता. परंतु विनायकरावांच्या धोपटमार्गी स्वभावानें काकासाहेबांच्या उच्चारांचें ततोतंत अनुकरण केल्यामुळें, मेनकेंतील तेजस्वी विश्वामित्र एखाद्या पाद्र्यासारखा मराठी भाषा बोलू लागून हास्यरस निर्माण करूं लागला !

संगीतानुकूल कथानक, जिवंत स्वभावचित्रें आणि तेजस्वी संवादांनीं मेनका नाटक परिपूर्ण होतें. मास्तर कृष्णरावांची (बालमूर्ति) बालिश पुरुषभूमिका, वालावलकरांची (ज्वालामुखी) बेढ्ढट भूमिका, भांडारकरांची (वृद्धानंद) कावेबाज भूमिका, रानड्यांनीं (मदनिका) बालगंधर्वांना दिलेली सुंदर साथ, विष्णू घाग आणि जनार्दन मराठे या चिमखड्यांचे नयनमनोहर नाच अशा अनेक दृष्टींनीं मेनका नाटक सुसंपन्न होते. मास्तरांनी दिलेल्या चाली रसानुकूल, सुमधुर आणि गेय होत्या. खाडिलकरांचीं पदें प्रसादपूर्ण नसलीं तरी ओघवतीं होतीं. ' एक अवश्य आपत्कार्य ' म्हणून विनोदाची वासलात लावणाऱ्या खाडिलकरांचा फक्त मानापमानांतील विनोद सहजसुंदर वाटतो, पण मेनकेंतला विनोद अधिक ग्राम्य असून त्यांच्या लेखणीचा धारदार जिवंतपणा प्रस्थापित करीत होता. इंद्रसभेचा प्रवेश पाहायची संधि मीं तरी कधीं दवडली नाहीं. त्या प्रवेशांत ' कौन्सिल प्रवेश ' विरुद्ध 'कौन्सिल बहिष्कार' हा वाद काकासाहेबांनीं इतक्या खोचदार सामर्थ्यानें रंगविला होता, कीं 'कौन्सिल-प्रवेश पक्षाच्या' विडंबनाचा निषेध करण्याकरितां तात्यासाहेब केळकरांना केसरीच्या स्तंभातून स्वतःच्या सहीनें एक लेख लिहावा लागला ! विद्याहरणाच्या वेळचे कृष्णराव गोरे किंवा केशवराव दात्यांसारख्या नटानें विश्वामित्राची भूमिका केली असती, तर मेनका नाटकाला निराळाच रंग चढला असता असें मला वाटतें. विश्वामित्राचीं ' तुज होत भास ' सारखीं कांहीं पदें मात्र विनायकराव इतक्या झोकांत म्हणत, कीं शेजारीं उभ्या असलेल्या बालगंधर्वांच्या तोंडून ' वाहवा दणारे ' स्वयंस्फूर्त उद्गार निघालेले मीं अनेकदां ऐकिले आहेत.

द्रौपदी नाटकांतील वैभवशाली वेषभूषेमुळें गंधर्व मंडळीला कर्ज झालें हा लोकप्रवाद लक्षांत राहिल्यामुळें, खाडिलकरांनीं मेनका नाटकांत उघड्या सोंगांच्या पुरुषभूमिका, आणि दुसऱ्या अंकापासून एक साधें वस्त्र नेसून विश्वामित्र महर्षींच्या आश्रमांत काबाडकष्ट करणारी मेनका रंगविली ! मेनकेच्या एक प्रवेशी पहिल्या अंकांतला प्रवेश बालगंधर्व इतका सुंदर करीत, कीं त्यांनीं केलेल्या अनेक सुंदर प्रवेशांपैकीं तो शेवटचा

प्रवेश होता असें मी समजतो. 'ही मी आलें जळायला' हे शब्द उच्चारीत त्यांनीं हिरव्यागार वनराजींत एक हिरवा शालू नेसून प्रवेश केला, म्हणजे लालित्यानें हृदयंगम झालेले स्त्रीजातीचे तेजस्वी धैर्य आपल्यासमोर प्रकट झालें आहे असा भास होत असे. किंबहुना, 'तुझ्यासारखी मूर्ति माझ्या हातून पुनः घडणार नाहीं असें विधात्यानें मला सांगितले', ही मेनकेच्या तोंडीं काकासाहेबांनीं हेतुपुरस्सर घातलेली दर्पोक्ति सर्वस्वी सार्थ होती, हें खरें नव्हे काय?



नवीनतेची ध्वनिमुद्रिका

: २७ :

समाजाच्या आणि प्रेक्षकांच्या नवीन अभिरुचीला आणि आकांक्षांना अनुरूप असा बदल नाट्यकलेत झाला पाहिजे यांत वाद नाहीं. समाजाच्या आकांक्षांना तोंड फोडण्याचे आणि दुःखांना वेशीवर टांगण्याचे एक प्रभावी साधन म्हणून नाट्यकलेला देशकालाभिमुख करून राबविणे अवश्य आहे. नवीनतेची आणि आधुनिकतेची ही एक मूलभूत, मौलिक आणि सनातन कल्पना समजतां येईल. परंतु १९२३ सालीं वरेरकर-पेंढारकरानीं नवीनतेचा जयघोष सुरू केला, तरी तिचे खरें स्वरूप कोणते याची त्यांना ..र कल्पना नव्हतीच पण नाट्यकलेचीं शभर वर्षे भरलीं तरी ती नवीनतेच्या घाऊक ठेकेदारांना आली नाहीं ! त्याचा परिणाम असा झाला, कीं आपल्या आराध्य देवतेच्या स्वरूपाचे दर्शन न झाल्यामुळे तिच्या भक्तांच्या ठायीं ध्येयनिश्चिति उरली नाहीं. म्हणूनच कीं काय, तुरुगाच्या दारांतच्या जाहिरातींची शाई वाळते न वाळते तोंच पेंढारकरांनीं जुन्या कुंजविहारीचा जीर्णोद्धार केला. त्यानतर कृष्णार्जुनयुद्धाचा जीर्णोद्धार झाला आणि शिक्काकट्यारही बसले ! नवीनता म्हणजे आजकालचे पोषाख पेहनून आजकालच्या गोष्टी बोलणाऱ्या पात्रांचीं दृश्यें, नवीनता म्हणजे एकप्रवेशी अंक, नवीनता म्हणजे विजेच्या बत्त्यांची नवीन रचना, नवीनता म्हणजे भावगीतें, नवीनता म्हणजे नाटकाला विषयाचा अगर कथानकाचा अभाव, नवीनता म्हणजे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीं करणे, आणि नवीनता म्हणजे इब्सेन आणि शॉचीं नांवें घेणें असा गैरसमज दुर्दैवानें अद्याप दृढमूल झालेला आहे.

अशा प्रामाणिक पण भ्रामक आधुनिकतेचा प्रपंच मांडायची लहर पेंढारकरांच्या कलाजीवनांत वारवार डोकावत होती. तुरुगाच्या दारामुळे नवीनतेच्या रुळावरून घसरलेली गाडी पुनः १९२७ सालीं त्याच रुळावर नेण्याचा त्यांनीं प्रयत्न केला, आणि 'करमणुकीचा कर' या महान् प्रासंगिक विषयावर वरेरकरांनीं लिहिलेले तीन तासी करग्रहण नाटक ललितकलेनें (५-३-२७) रंगभूमीवर आणलें. वास्तविक १-३-१९२३ रोजीं करमणुकीचा कर मुंबई प्रांतांत सुरू झाला तेव्हांपासूनचा इतिहास लक्षांत घेतला, तर असें दिसून येईल कीं तो कर जसा वाढत होता तसा तो प्रेक्षक ढेल

होते. करमणुकीच्या कराचा निषेध प्रेक्षकांच्या डोक्याला कधीं शिवला आहे असें मला वाटत नाहीं. सार्वजनिक दृष्ट्या उदासीनतेचा छाप मारलेला विषय, कथानकाचा अभाव, मौलिक अभिनयाला वाव नसलेलें स्वभावचित्रण, प्रहसनाला शोभेशीं पदें आणि संवाद, अशा अनेक कारणांमुळें करग्रहण नाटक जन्माबरोबरच मरण पावलें ! त्या वेळीं मी पेंढारकरांना म्हणालों, " बालगंधर्व-खाडिलकर युतीला जें महत्त्व आहे तेंच पेंढारकर-वरेरकर युतीला आहे. तिच्यावरील प्रेक्षकांची श्रद्धा उडणें तुमच्या व्यवसायाला हितकर होणार नाहीं." पण—

बालगंधर्व लहरी होते तर पेंढारकर दुराग्रही होते ! आपल्या लहरीला न मानवणाऱ्या सूचना बालगंधर्व सालसपणानें ऐकायचे आणि शेवटीं आपल्या हिमालयीन चुका कबूलही करायचे. परंतु पेंढारकरांचा दुराग्रह इतका दुर्धर होता कीं तो कोणाच्या सूचना ऐकत नसे, आणि चूक कबूल करणें तर त्याला माहितच नव्हतें !

कमतनूरकरांचें श्री नाटक बरेंच यशस्वी झाल्यामुळें आम्ही त्यांच्याकडून एका नव्या चांगल्या नाटकाची अपेक्षा करीत होतों. त्यांच्या लेखनाचा मूळ पिंड गडकऱ्यांच्या कृपाछत्राखालीं जोपासला गेल्याकारणानें गडकरी थाटाचेंच दुसरें नाटक ते लिहितील अशी माझी अपेक्षा होती. परंतु आधुनिकतेच्या अवडंबराला बळी पडून त्यांनीं तीन तासांचें ' सज्जन ' नाटक लिहिलें आणि पेंढारकरांनीं तें (एप्रिल १९३१) बसविलें. गडकऱ्यांच्या एका संकल्पित कथानकाची अशी कल्पना होती कीं दोघां भावांपैकीं जगाला जो सज्जन वाटतो तो दुर्जन असतो आणि दुर्जन वाटतो तो सज्जन असतो. अशा स्थितींत सज्जन समजला गेलेल्या भावाची सुलौकिक कायम राहून त्याबरोबर घराण्याचाही लौकिक कायम राहावा, म्हणून त्या सज्जनाच्या पापकृत्यांची जबाबदारी दुर्जन समजला गेलेला भाऊ पदोपदीं स्वीकारतो. हें कथानक गडकऱ्यांनीं किती विस्मयकारक वळसे घेऊन रंगविलें असतें त्याची [illegible] तरी कल्पनाच करतां येत नाहीं ! पण बऱ्याबापूंनीं ही धीरोदात्त कल्पना आधुनिकतेचें नांव घेऊन प्रहसनात्मक पद्धतीनें रंगविली ! नाटकाचें यच्चयावत वातावरण कमालीचें आर्ष आणि व्रात्य होतें. त्यामुळें पेंढारकरांचें सर्व कौशल्य, ललितकलेंत नवीन आलेल्या गंगाधरपंत लोंढ्यांचीं सुरेल पदें किंवा चित्रकार काळे यांनीं तयार केलेले अप्रतिम देखावे, या गोष्टी नाटकाचा ढांसळणारा डोलारा सांवरूं शकल्या नाहींत. आधुनिकतेत भर पाडण्याकरितां दर्शनी पडद्याजवळ दूरध्वनिक्षेपकांची स्थापना करून, प्रत्येक अंकानंतरच्या रिकाम्या अवधींत ग्रामोफोनच्या ध्वनिमुद्रिका प्रेक्षकांना ऐकविण्याची ललितकलेनें सोय केली होती, पण त्यामुळें नाटकाच्या रंगतींत कोणताच फरक होण्यासारखा नव्हता. अंकाचा पडदा पडतांच खाद्यपेयांच्या पदार्थांसाठीं किंवा पाय मोकळे करण्याकरितां रंगमंदिराबाहेर पडणाऱ्या प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें तो प्रकार सर्वस्वी अनवश्यक होता.

पहिला अंक संपल्यानंतर नाटकाबद्दल कांहीं न बोलतां, ' ही पद्धत (अर्थात्

ध्वनिमुद्रिकांची) कशी आहे ? '—असा प्रश्न मला पेंढारकरांनीं विचारला ! माझ्या मौनाचा आशय ओळखून, 'तुम्हाला कल्पना नाहीं, आम्हीं ही पद्धत सुरू केली आहे, ती अंमलांत आणल्याशिवाय बाकीच्या कंपन्यांना गत्यंतर उरणार नाहीं' असें त्यांनीं आपल्या नेहमींच्या आत्मविश्वासानें जाहीर करतांच मी थक्क झालों ! आधुनिकतेच्या आणि तिच्या यशस्वितेच्या कल्पना कोणत्या थराला जाणार आहेत तेंच मला कळेना ! मी म्हणालों, 'डोअरकीपर्सच्या (द्वाररक्षकांच्या) डोक्यावर एक एक विजेचा दिवा लावला तर जास्तच मौज दिसेल. शिवाय त्यामुळें तरी व्यवस्थापक मंडळींच्या डोक्यांत प्रकाश पडेल !' सज्जन नाटकावर विविधवृत्तादि वर्तमानपत्रांत टीका झाली, पण ललितकलेचें वातावरण इतकें दुराराध्य बनलें होते कीं, 'हे लोक अजून शंभर वर्षे मागे आहेत' अशी त्या टीकेन्या टाकाऊपणाबद्दल ग्वाही दिली गेली !

नाटक म्हणजे प्रमुखत्वें करून प्रेक्षकांच्या मनोरंजनाचें साधन. रसिकांच्या मनोरंजनाकरितां नाटक मंडळ्या जन्माला येतात आणि त्यांचें मनोरजन करूनच जीवंत राहतात. 'आपण एखाद्या नव्या युगाचे प्रवर्तक आहों' असा अविर्भाव नाटयव्यवसायिकांनीं कधींच आणू नये. 'प्रेक्षक शंभर वर्षे मागे आहेत' अशी ज्यांची तक्रार असेल त्यांनीं लोकरंजनाचा धदा सोडून भवभूतीच्या वृत्तीनें काव्यें रचावींत, ॲटम बॉबसारखे शास्त्रीय शोध लावण्यांत मग्न व्हावें किंवा वेदांती बनावें ! युगप्रवर्तकाची भूमिका धारण करण्याची नाट्यव्यवसायिकांची पात्रता नाहीं, त्यांच्यांत तो वकूब नाहीं, त्यांचें तें नियतकर्मही नव्हे ! जास्तींत जास्त म्हणजे एखाद्या खऱ्याखुऱ्या युगप्रवर्तकाचें प्रचारकार्य करून नाट्यव्यवसायिकांना नवयुगस्थापनेला अशमात्रानें मदत करतां येईल, इतकेंच !

नाट्यव्यवसायिकांनीं कोणतेंच वाङ्मयीन, सामाजिक, राजकीय अगर कलाविषयक ध्येय आपल्या नजरेसमोर ठेवू नये असा मात्र माझ्या विधानांचा मतितार्थ नाहीं. परंतु प्रेक्षकरूप प्रियकरणीचा कल पाहून, तिच्या स्वीकारक्षमतेला धक्का बसेल असा आडदांडपणा न करतां तिच्याकडून जसें उत्तेजन मिळेल त्या मानानें पुढचें पाऊल टाकावें, असे व्यवहारचातुर्य नाट्यव्यवसायिकांनीं दाखविलें पाहिजे. परतु कित्येक "पुरोगामी पिसाळ" असे आहेत कीं पाश्चात्यांच्या रंगभूमीवर एखादी तरकीब यशस्वी झाली, कीं लगेच ती आमच्या रंगभूमीवर आणण्याचा ते आग्रह धरतात ! असा अट्टाहास करतांना आमच्या आणि पाश्चात्यांच्या समाजजीवनांतील मूलभूत फरक ते विसरतात. पाहुण्यांच्या सगतींत बहुधा घराबाहेरच जेवावें, संध्याकाळीं एखादें नाटक पाहावे, रोजच्या गांठीभेटी नाटकगृहांतच घ्याव्या, आणि नंतर रात्रीची न्याहारी (Supper) करून एकमेकांचा निरोप घ्यावा ही वैभवसपन्न पाश्चात्यांची नेहमींची रोजनिशी असते. त्यांचा समाज राजकीय आणि सामाजिक बाबतींत अधिक जागृत आणि डोळस असल्यामुळें, एखादा (करमणुकीच्या करासारखा) साधा विषयही त्यांच्या नाटकांना पुरेसा होतो. परंतु आम्हा हिंदवासीयांच्या जीवनांत इतकी निवृत्तिपर विचारसरणी बोकाळली आहे कीं कोणताही सामाजिक

विषय आमच्या बुद्धीला किंवा हृदयाला झोंबेनासा झाला आहे. या एकाच कारणामुळे नव्या सामाजिक नाटकांची पैदास कुंठित झाली असून, शृंगार आणि विनोद या सहज-प्रिय आणि शाश्वत विषयांना आमच्या लेखकांनीं आपली लेखणी वाहून घेतली आहे. आमच्या दारिद्र्यपीडित देशांत प्रेक्षक नाटकाला जातात ते कांहीं तरी विरंगुळा सांपडावा आणि अचेतन जीवनांत चैतन्याचे चार क्षण हातीं लागावे म्हणून ! आमच्या प्रेक्षकांची ही मूलभूत मागणी ध्यानांत धरूनच आधुनिकतेकडे आणि नवीनतेकडे नटांनी आणि नाटककारांनीं मोर्चा वळविला पाहिजे. नवीनतेचा गवगवा करून अत्र्यांनीं जी नाटकें लिहिलीं त्यांत भरपूर करमणूक नसती तर तीं यशस्वी झालीं नसतीं.

परंतु आमचे महाराष्ट्रीय प्रेक्षक केवळ परंपरागत चेष्टितांतच रमणारे आहेत असें मात्र नव्हे. १८८० नंतरच्या जमान्यात कांहींशीं हरिदासी पद्धतीचीं नाटकें जन्माला आलीं, संगीतांत साक्यादिंड्यांचा सुकाळ होता आणि रात्रीं सुरू झालेलीं नाटकें अरुणोदयाला अभिवादन करीत होतीं. भाषेच्या आणि कल्पनेच्या कसरती दाखवायचा हव्यास त्या वेळच्या नाटककारांनीं धरला नव्हता. नाटक हे लोकजागृतीचें साधन आहे ही दृष्टि प्रथम आणि प्रामुख्यानें शारदा नाटकाच्या वेळीं प्राप्त झाली. खाडिलकरांनीं शेक्स्पीयरचें तंत्र उचलले, नाट्यलेखनात आवेश आणला आणि नाटकांची दीर्घता कमी केली. श्रीपाद कृष्णांनीं आणि गडकऱ्यांनीं वाग्विलासाची महत्त्वाकांक्षा नाटककारांत निर्माण केली. साक्यादिंड्यांचा काळ संपून मानापमानापासून खानदानी संगीताची अभिरुची निर्माण झाली. अशीं अनेक स्थित्यंतरें प्रेक्षकांचा कल ओळखून, प्रेक्षकांच्या पुढे शंभर पाउलें न टाकतां फार तर एक पाऊल पुढें राहून अगदीं सहज घडवितां आलीं. १९२२ सालापासून वरेरकरांनीं आधुनिकतेची व नव्या तंत्राची आकांक्षा निर्माण केली खरी पण आधुनिकता पचनीं पडेल असें नाटक १९२७ सालपर्यंतही रंगभूमीवर न आल्याकारणानें ' रणदुंदुभी ' आणि ' शिक्काकट्यार 'सारखीं जुन्या तंत्राचीं नाटकें यशस्वी होत होतीं, तर सज्जन आणि ' करग्रहणा 'सारखीं आधुनिक नाटकें कोलमडून पडत होतीं ' कांहीं तरी नवें अवश्य करा, पण तें तेजस्वी आणि हृदयंगम असू द्या ' हाच महाराष्ट्रीयांचा नवमतवाद्यांना आग्रह होता- आणि अद्याप आहे

गुर्जर ज्योतिष्यांचें भविष्य : २८ :

विष्णु गोविंद गुर्जर हे बहुतेक प्रमुख नाटक मंडळ्यांचे ' राजज्योतिषी ' होते. नाट्यव्यवसायांत आणि निकटच्या मित्रपरिवारांत ते 'नाना' या नांवाने अद्यापही ओळखले जातात. ज्योतिषशास्त्राच्या व्यासंगाप्रमाणें नानांना वाङ्मयाची आणि तत्त्व-ज्ञानपर विषयांची आवड असून, मुलाबाळांच्या अभावीं मुलांप्रमाणें जतन केलेल्या दुर्मीळ ग्रंथांचा परिवार त्यांच्या बैठकीच्या खोलींत पाहायला सांपडतो. एका चिंचोळ्या

खोलींतील दुर्मीळ पुस्तकांच्या मध्यभागीं एक अत्यत किरकोळ बांध्याचा मनुष्य मुग-भाटांतल्या गायआळींतील एका चाळींत वर्षानुवर्षे बसलेला अनेकांनीं पाहिला आहे— त्याच गृहस्थाचे नांव विष्णु गोविंद ऊर्फ नाना गुर्जर !

नानांची देहयष्टि इतकी किरकोळ आहे, कीं ते आपल्या अगदीं शेजारीं बसले असले तरी त्यांच्या उपस्थितीची जाणीव होणार नाहीं. परंतु नानासाहेब जोगळेकरांचे ज्योतिषी, बालगंधर्व-बोडसांचे ज्योतिषी, पेंढारकरांचे आणि अप्पासाहेब टिपणीसांचे ज्योतिषी, हिराबाई बडोदेकरांचे ज्योतिषी, गंधर्व मंडळीच्या स्थापनेचा आणि गंधर्व-ललितकलांच्या सर्व नव्या नाटकांचे मुहूर्त काढून देणारे ज्योतिषी गुर्जर होते. गंधर्व-ललितकलांच्या आरोग्याचें ज्याप्रमाणे डॉक्टर भडकमकर रक्षण करीत होते, त्याप्रमाणे त्यांच्यावर प्रभाव गाजविणाऱ्या ग्रहगोलांना नाना गुर्जर सभाळीत होते. ग्रहमालिके-प्रमाणे खुद्द गुर्जरांचें भ्रमण इतकें अनाकलनीय असायचें, कीं एकदां ' पांच मिनिटांत रॉकेल घेऊन येतो ' म्हणून स्वारी घराबाहेर पडली ती दोन दिवसांनीं परतली अशी आख्यायिका मीं ऐकली होती. नानांची लहर लागली म्हणजे आपले भविष्य त्यांच्या तोंडून ऐकावें. मारून मुटकून त्यांच्या खनपटीला बसल्यावर ते जें भविष्य वर्तवीत त्याला वरेरकरांनीं ' टेरेस्टॉलजी ' (म्हणजेच गच्चीवरील गप्पा) असें नांव दिले होते.

मी, चित्रकार काळे आणि गोविंदराव सोळसकर त्या दिवशीं (११-३-१९२७) नानांच्या बिऱ्हाडीं सहज गेलो होतों. गप्पाष्टकांच्या ओघांत ' तुम्ही केव्हां नाटक लिहिणार ? ' असा चित्रकार काळ्यांनीं मला प्रश्न केला, तेव्हां ' कधींच नाहीं ' असे मीं उत्तर दिलें. आपल्या भविष्यकथन-शक्तीलाच नव्हे, तर प्रत्यक्ष ग्रहगोलांना हें आव्हान आहे असे समजून नानांनीं मनांतल्या मनांत कांहीं आंकडे मोडून वर्तविलें, ' आजपासून तेरा महिन्यांत तुमचें नाटक रंगभूमीवर आले नाहीं तर पुन्हा कुंडली हातांत धरणार नाहीं ! '

या भविष्यकथनापूर्वीं बन्याबापूंचे श्री नाटक ललितकलेच्या रंगभूमीवर (३-१२-१९२६) येऊन यशस्वी झालें होते. पेंढारकरांचीं पदें आणि गुरवांची नायिकेची भूमिका चांगली होत असे, परतु नाटकाला परिणामकारक करण्याचा महत्त्वाचा मक्ता नाना फाटकांनीं उचलला होता. रेसच्या प्रवेशांत रेसचा चित्रपट दाखवून श्री नाटकांत पेंढारकरांनीं नावीन्याचा एक नवा विक्रम साधला होता. नाताळच्या सुट्टींत मीं श्री नाटक पाहिलें त्यापूर्वीं वृत्तपत्रांतून त्याविषयीं पुष्कळ साधकबाधक चर्चा चालू होती.

जानेवारी महिन्याच्या सुरुवातीला मला रत्नाकर मासिकाचे चालक अनंत सखाराम ऊर्फ अप्पासाहेब गोखले अचानक भेटले. मराठी वाङ्मयांतील एक अत्यंत सुंदर मासिक त्यांनीं झीज सोसून मोठ्या धाडसाने चालविलें होते. रत्नाकराचे पहिले संपादक अप्पा-साहेब फडके होते. फडक्यांमुळें रत्नाकर मासिकाला मान्यता मिळाली खरी, पण रत्नाकराच्या स्तंभांतूनच त्यांनाही लोकप्रियता मिळाली. फडके संपादक होते तेव्हां आणि

नव्हते तेव्हांही, रत्नाकराच्या दर्जाला न शोभेल अशा लेखांचा अप्पासाहेब गोखल्यांनीं रत्नाकरांत कधीं शिरकाव होऊं दिला नाहीं. उदयोन्मुख लेखकांच्या दारांत धरणें धरून अप्पासाहेबांनीं कित्येक लेखकांना लिहिते केलें. गोविंदराव टेंबे, बाबुराव अत्रे, बाबुराव देवभक्त, श्रीपादराव माटे, प्रो. बनहट्टी, शिल्पकार फडके हीं नांवें अप्पासाहेबांच्या अशा प्रयासांची साक्ष देतील असे मला वाटते.

माझ्या आणि अप्पासाहेब गोखल्यांच्या त्या पहिल्या भेटींत रत्नाकराविषयीं गोष्टी निघाल्या असतां मी म्हणालों, ‘ अप्पासाहेब, रत्नाकरांत ललितलेखनाचा अधिक भरणा पाहिजे. नव्या नाटकांचीं परीक्षणें आलीं पाहिजेत. श्री नाटक नुकतेंच रंगभूमीवर आलें आहे—त्याचें परीक्षण रत्नाकरांत येणें अवश्य आहे. ’

‘ मग तुम्हीच लिहा कीं ! ’—अप्पासाहेब म्हणाले.

श्री नाटकावर परीक्षण लिहिण्यापेक्षां माझा पहिला लेख रत्नाकरांत प्रसिद्ध होईल ही कल्पना मला जास्त विलोभनीय वाटली. परंतु श्री नाटकाचे गुण जसे मला माहित होते तसे दोषही मला दिसत होते. बन्याबापूंच्या नाटकांतील दोष चव्हाट्यावर मांडायला मला सुरुवातीला संकोच वाटत होता. परंतु बाबुराव देवभक्तांच्या समतीनें मीं श्री नाटकाची निःपक्षपाती चर्चा करणारें परीक्षण लिहिलें आणि तें रत्नाकर मासिकाच्या फेब्रुवारी १९२७ च्या अंकांत प्रसिद्ध झालें. माझा तो पहिलाच लख अनेकांना आवडल्यामुळे, नाटककार म्हणून जरी नाहीं तरी नाटकाचा टीकाकार म्हणून मी रत्नाकराच्या वाचकांच्या नजरेंत भरलों. पुनरुज्जीवित ‘कीचकवधा’चा प्रयोग पाहिल्यानंतर मी श्री नाटकाच्या पाठोपाठ कीचकवधाचे परीक्षण लिहिले, तें देखील रत्नाकरांतच प्रसिद्ध झालें.

हे दोन्हीही लेख मीं केवळ ‘ रिकामपणाची कामगिरी ’ म्हणून लिहिले आणि अप्पासाहेबांनीं ते हौसेने प्रसिद्ध केले. प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाचे विचार माझ्या डोक्यांतून मीं कधींच हद्दपार केले होते. गुर्जरांची भविष्यवाणीदेखील मला ‘टेरेस्टॉलजी’सारखी वाटल्यामुळें ती माझ्या लक्षांतही नव्हती. परंतु हजारों मैलांच्या अतरावर भ्रमण करून पृथ्वीतलावर अमल गाजविणाऱ्या ग्रहगोलांप्रमाणें, माझ्या दोन टीकालेखांचा अगदीं निराळ्याच ठिकाणीं परिणाम घडत असेल याची मला कल्पनासुद्धां नव्हती !

१९२६ च्या फेब्रुवारी महिन्यापासून मी आणि बाबुराव देवभक्त पुण्यांत एके ठिकाणीं राहत होतों. मी अविवाहित होतो तर बाबुराव विधुर होते. दक्षिण महाराष्ट्रांतून पुण्याला छोट्या सफरीसाठीं आले म्हणजे गोविंदराव टेंबे आमच्या मठींतच मुक्काम ठोकीत असत. त्यांना खानावळींतलें अन्न खायला घालायचें आणि ढेकणांनीं भरलेली पथारी त्यांच्याकरितां सज्ज ठेवायची, अशी आम्ही त्यांची पुष्कळ बिनमोल सेवा केली. कारण ढेकणांना मोल द्यावे लागत नव्हतें आणि खानावळींतले अन्न कवडी मोलाचें असायचें ! परतु आमच्या

आदरातिथ्याची परतफेड करण्याकारितां म्हणून गोविंदराव आम्हाला गंधर्व मंडळींत नेऊं लागले आणि त्यामुळें बालगंधर्वांचा आणि आमचा परिचय वाढला.

दररोज पहाटे चारसहा स्नेही-सोबत्यांसह पर्वतीची फेरी मारायचा नवीन कार्यक्रम त्यावेळीं बालगंधर्वांनीं सुरू केला होता. पर्वतीची वाट नेमकी आमच्या बिऱ्हाडावरून जात होती. 'सूर्यवंशिल्वावर' माझा आणि देवभक्तांचा अधिक लोभ असल्यामुळें आम्ही त्या प्रभात फेरींत सामील होणें शक्यच नव्हतें. परंतु बालगंधर्व मात्र पर्वतीवरून परततांना आम्हाला ललकारी दिल्याशिवाय पुढें पाऊल टाकीत नसत.

१९२७ च्या मे महिन्याच्या रजेंत इंदूरची सफर करून मी ३१-५-१९२७ रोजीं पुण्याला परतलों. मी घरांत पाऊल टाकतांच बाबुराव म्हणाले, 'नारायणराव तुमची सारखी चौकशी करीत होते. तुम्ही आज येणार ही बातमी मीं त्यांना दिली आहे— कदाचित ते इतक्यांत येतील सुद्धां !"—

—आणि इतक्यांत बालगंधर्वांची ललकारी आम्हांला ऐकूं आली. बाबुरावांनीं तिला प्रत्युत्तर दिल्यावर आमच्या माडीच्या जिन्यावर सहा पायांचा आवाज ऐकूं आला !

नारायणराव, त्यांचे मुंबईनिवासी जुने स्नेही विश्वनाथपंत पंडित, आणि गोविंद-रावांचे स्नेही म्हणून आम्ही ज्यांना ओळखत होतों ते वामनराव बिच्चू, अशा त्रिमूर्ति आमच्या मठींत दाखल झाल्या. इंदूरच्या हवापाण्यासंबंधीं आणि आगगाडींतील गर्दीबद्दल प्रासंगिक चर्चा झाल्यावर नारायणराव म्हणाले, 'तुमच्याकडे आमचं फार महत्त्वाचं काम आहे.' त्या मोघम विधानाचें मी स्पष्टीकरण मागितलें तेव्हां, 'कंपनींत चला म्हणजे सांगतों' असें उत्तर मला मिळालें.

कंपनीच्या बिऱ्हाडीं गेल्यावर बालगंधर्व म्हणाले, 'खरंच, आमचं एक महत्त्वाचं काम आहे आणि तें तुम्ही करायला पाहिजे.'

'पण काय काम आहे तें सांगा तर खरं,' मी म्हणालों.

'येत्या नाताळांत आम्हाला प्रतापसिंह युवराजांच्या लग्नासाठी बडोद्याला जायचं आहे. तेव्हां एखादं नवं नाटक बसवायला हवं—आम्ही तीन तासांचं नाटक बसवावं अशी सयाजीराव महाराजांची इच्छा आहे.'

'बरं, मग ?'—

'देवा, तीन तासांचं एक नाटक तुम्ही आम्हाला लिहून द्या !'

—मी थक्क झालों ! बालगंधर्व आपण होऊन कधीं माझ्याकडे नाटकाची मागणी करतील हें मला स्वप्नांत देखील खरें वाटणें शक्य नव्हतें. गंधर्व मंडळीच्या नाटक-कारांपैकीं देवल, खाडिलकर, कोल्हटकर आणि गडकरी इतके लोकोत्तर होते, कीं गंधर्व मंडळीमुळें त्यांचें महत्त्व वाढलें असें नसून त्यांच्या नाटकांमुळेंच गंधर्व मंडळीची शोभा वाढली होती. यशवंतराव टिपणीस हे नाटयव्यवसायांतील एक तपस्वी असून,

यशस्वी नाटककार म्हणून त्यांनीं मिळविलेल्या कीर्तींत केशवराव भोसल्यांनीं त्यांचें ' शहाशिवाजी ' नाटक स्वीकारल्यामुळें अधिकच भर पडली होती. विठ्ठल सीताराम गुर्जर हे ललितलेखक म्हणून सुप्रसिद्ध असून एकच प्याल्यांत त्यांनीं केलेलीं सुंदर पदें त्यांची विशेष शिफारस करायला समर्थ होतीं. नारायणराव बामणगांवकर आणि चिंतामणराव वैद्यांच्या नव्या नाटकाच्या वह्या बालगंधर्वांच्या संग्रहांत मीं नुकत्याच पाहिल्या होत्या. अशा परिस्थितींत, महाराष्ट्राला सर्वस्वी अपरिचित अशा माझ्यासारख्या नवख्या लेखकाकडे नाटक मागून बालगंधर्वांनीं मला अगदीं आश्चर्यचकित केलें आणि म्हणूनच मीं विचारलें, ' नारायणराव, माझी चेष्टा करतां काय ? '

' नाहीं देवा, तुम्ही खरोखरच आमचं काम केलं पाहिजे–नाटक आम्हाला लौकर पाहिजे हें देखील तुम्हाला सांगतों–पुण्याला आमचा मुक्काम आणखी महिनाभर आहे–त्याच्या आंत तुम्ही आम्हाला नाटक लिहून दिलं पाहिजे. घाई होईल खरी, पण हें नाटक फक्त महाराजांसमोर करायचं आहे. त्यानंतर एक मोठं नाटकसुद्धां तुम्ही आम्हांला लिहून दिलं पाहिजे ! '

गंधर्व मंडळींत नाटक बसणें ही १९२७ सालीं किती दुष्कर गोष्ट होती याची ज्यांना कल्पना असेल, त्यांनाच माझ्या मनःस्थितीची कल्पना येईल. विशेष कांहीं न बोलतां मी घरीं गेलों, पण त्यानंतर दहा पंधरा दिवस मी भेटलों म्हणजे प्रत्येक वेळीं नारायणराव नाटकाची गोष्ट काढीत ! त्यामुळें बालगंधर्वांची ही एक ' रिकामपणची करमणुक ' आहे असें मला वाटूं लागलें. शेवटीं मी विश्वनाथपंत पंडितांना आणि वामनराव बिच्चूंना विचारलें, ' नारायणराव, माझी चेष्टा करताहेत ना ? ' त्यावर ते म्हणाले, ' त्यांना तुमच्याकडून खरोखरच नाटक पाहिजे आहे. इतक्या परोपरीनं सांगून तुम्ही मनावर घेत नाहीं अशी त्यांची तक्रार आहे. '

' जगावं कीं मरावं ? ' असा प्रश्न हॅम्लेटला जसा पडला होता, त्याप्रमाणें ' नाटक लिहावं कीं लिहूं नये ? ' हा प्रश्न माझ्यासमोर उभा राहिला. मीं नाटक लिहावें आणि नारायणरावांनीं तें साभार परत करावें, असा प्रकार पचवायचें मनःसामर्थ्य माझ्यांत उरलें नव्हतें. नाटक लिहायचें नाहीं असा निर्धार केल्यापासून मी निर्धास्तपणाचें सुख अनुभवित होतों आणि म्हणूनच ' एक मन ' मला सांगत होतें–'नाटक लिहूं नकोस ! '

परंतु ' दुसरें मन ' म्हणायचें, ' कुणी मागितल्याशिवाय नाटक लिहायचें नाहीं असें तूं ठरविलें होतेंस ना ? मग आतां तर स्वतः बालगंधर्व नाटक मागताहेत ! इतक्या प्रेमानें आणि कौतुकानें त्यांनीं नाटक मागितल्यावर तें वाईट असल्याशिवाय तुझें नाटक नारायणराव नाकारतील कसे ? आणि नाटक खरोखरच चांगलें नसलें तर तें गंधर्व मंडळीनें बसवावें अशी अपेक्षा तूं तरी कां करावीस ? बालगंधर्वांनीं आग्रह करून तूं जर नाटक लिहिलें नाहींस, तर आयुष्यांतील एक सुवर्णसंधि घालविली म्हणून तुला पुढें पश्चात्ताप करावा लागेल हें मात्र खूप समजून राहा–अशी संधि पुनः येणार नाहीं ! '

शेवटीं ' दुसरें मन ' प्रभावी ठरलें. सुदैवाशीं दांडगाई न करण्याचें नक्की करून मीं नारायणरावांना सांगितलें, ' नारायणराव, मी नाटक लिहितों—पण माझ्या कांहीं अटी आहेत.'

' सांगा कीं कोणत्या अटी आहेत त्या !'

' पहिली अट अशी कीं मी नाटक लिहितों आहें हें तुम्हीं कुणाला सांगायचं नाहीं. दुसरीं अशी कीं नाटक लिहिल्यावर मी तें फक्त तुम्हांला वाचून दाखवीन आणि तुम्हाला जर तें आवडलं नाहीं तर तुमच्यादेखत मी माझ्या वह्या फाडून टाकीन. शेवटची अट अशी कीं नाटक पसंत पडून तुम्हीं एकदां तें स्वीकारलं म्हणजे मात्र तें बसवलंच पाहिजे.'

' आम्हाला आपल्या सर्व अटी कबूल आहेत, ' नारायणराव म्हणाले. त्यानंतर कोणताही आडपडदा न ठेवता मी माझी मनःस्थिति स्पष्ट केली आणि शेवटीं म्हणालों, ' नारायणराव, तुम्ही माझ्याजवळ नाटक मागावं अशी माझी योग्यता नाहीं—तुम्ही नाटक मागितल ही मी बहुमानाची गोष्ट समजतों. पण मी नाटक लिहून तुम्ही तें नाकारल अशी गोष्ट जगजाहीर झाली तर मात्र ती माझ्या चेष्टेला कारणीभूत होईल. ' पात्रता नसतांना गंधर्व मंडळींत नाटक बसवूं पाहणारा नाटककार ' अशी माझी चेष्टा होऊं नये म्हणून या अटी मीं घातल्या आहेत. माझं नाटक तुम्हाला पसंत पडेपर्यंत मी नाटक लिहितों आहें ही गोष्ट तुम्ही, मी, विश्वनाथपंत पंडित आणि वामनराव बिच्चू यांच्याशिवाय कुणाला समजतां कामा नये !'

' वसंतराव, तुम्ही अशी कल्पनाच मनांत आणूं नका—रत्नाकरांतले तुमचे लेख मीं वाचले आहेत—आम्हांला तुमच्याबद्दल खात्री आहे—! आणि म्हणूनच मीं तुम्हांला सांगितलं आहे, कीं नुसतं तीन तासांचं नाटक लिहून भागणार नाहीं. यानंतर आमच्यासाठीं तुम्ही एक मोठं नाटक लिहिलं पाहिजे ! '

—बालगंधर्वांची निकड आणि आश्वासन लक्षांत घेऊन मी २३–६–२७ रोजीं एक तीन तासांचें नाटक लिहायला सुरुवात केली आणि तें २८–६–२७ रोजीं पूर्ण केलें ! त्या नाटकाचें नांव ' विधिलिखित ! '

———

: १० :

नैतिक विजयाची हुंडी— : २९

नाट्यकलेच्या या कथेंत नाटककार म्हणून मीं आतां प्रवेश केल्याकारणानें यापुढें मला स्वतःसंबंधीं नाइलाजानें बरेंचसें लिहावें लागणार आहे. माझ्या दोन सामान्य नाटकांची माझी मला देखील आतां आठवण उरली नाहीं, मग तीं वाचकांना आठवत असतील हें मुळीं शक्यच नाहीं. परंतु नाटक लिहितांना आणि बसवितांना नव्या नाटककारासमोर उभ्या राहणाऱ्या अडचणी, नाटकाच्या तालमी चालू असतांना आणि तें रंगभूमीवर आल्यानंतर नाट्यलेखनासंबंधींच्या सुरुवातीच्या अस्पष्ट कल्पना आस्ते-आस्ते कशा सुस्पष्ट होत जातात त्यांचें दिग्दर्शन, आणि नाट्यव्यवसायांतील बरेवाईट अनुभव अशा अनेक दृष्टींनीं माझ्या दोन्ही नाटकांचा इतिहास मनोरंजक असल्या-कारणानें मी तो विस्तारानें सांगणार आहें.

तीन तासांत संपणारें एकप्रवेशी अंकाचें नाटक म्हणजेच त्रुटित नाटक अशी अनेकां-प्रमाणें माझीही कल्पना होती. परंतु तीन तासांच्या नाटकालासुद्धां कथानक पाहिजे अशी माझी समजूत होती. कथानकाच्या अभावीं गुंतागुंत, समरप्रसंग, पेंचप्रसंग, नीरगांठ वगैरे प्रतिभेच्या साधनांना मुकावें लागेल हें ओळखून मीं एका कथानकाचा आराखडा प्रथम तयार केला. सन १९२३ सालपासून एक कथासूत्र माझ्या मनांत मधून मधून खेळत होतें, त्याचा मीं कथानकासाठीं उपयोग करायचें ठरविलें.

१९२१ सालीं महात्मा गांधी लोकप्रियतेच्या शिखरावर होते. परंतु चौरीचुऱ्याच्या दंग्यानंतर त्यांनीं सत्याग्रहाच्या मोहिमेचें विसर्जन केलें तेव्हांपासून त्यांच्या लोक-प्रियतेचेंही विसर्जन झाल्यासारखी तात्पुरती स्थिति निर्माण झाली होती. गांधींच्या बरोबरीच्या पुढाऱ्यांनीं नवा राजकीय पक्ष स्थापन केला होता, असहकारितेच्या चळवळींत भावनावेगानें उडी टाकल्यामुळें ज्यांचें जन्माचें नुकसान झालें होतें असे अनेक अनुयायी गांधींना दोष देत होते, आणि क्रांतिकारकांच्या गोटांत तर ‘ गांधी हे ब्रिटिशांचे हस्तक आहेत ’ असे आरोप केले जात होते. तो प्रकार पाहून राजनीतीप्रमाणें लोकप्रीतिदेखील वारांगनेच्या जातीची असते अशी माझी खात्री झाली होती. एखाद्या पुढाऱ्याचें राजकारण

जोंपर्यंत बहुजनसमाजाच्या नजीकच्या स्वार्थाला तापदायक होत नाहीं तोंपर्यंतच त्याचें महात्म्य टिकतें. 'लोक फार लौकर विसरतात'–असे दुःखीकष्टी उद्गार फ्रान्सच्या क्लेमँसोनें पहिल्या महायुद्धानंतर काढल्याचें लॉइड जॉर्जनें नमूद केलें आहे. युद्धकाळीं जो क्लेमँसो अखिल फ्रेंच राष्ट्राला आपला त्राता वाटत होता, त्याला देखील काळ बदलल्याबरोबर जनता विसरली होती. राजकारणाची यशस्विता ही प्रत्येक पुढाऱ्याच्या लोकप्रियतेची बैठक असते. आपल्या लोकप्रियतेच्या काळांत शतसहस्त्र अनुयायांच्या जयजयकारांत मिरविलेल्या पुढाऱ्याला बहुजनसमाजानें स्थानभ्रष्ट केलें म्हणजे तो केवळ मनाच्या खंबीरपणावर जगतो काय, असा प्रश्न माझ्या मनांत उद्भवला होता. कालच्या जयजयकाराची आठवण ताजी असतांना तो आजचा धिक्कार कसा पचवू शकतो? जयजयकाराच्या आरोळ्यांनीं पुनित झालेले त्याचे कान धिक्काराचे अपशब्द ऐकूं शकतात, तें काय केवळ स्थितप्रज्ञतेच्या जोरावर ?

—नाहीं ! माझा असा ठाम समज होता, कीं जगाच्या बऱ्यावाईट मताची पर्वा न करणारी आणि त्या पुरुषश्रेष्ठाच्या प्रीतीची आराध्यदेवता असलेली स्त्रीच त्याचें जीवन तशा परित्यक्त परिस्थितींत सुसह्य करूं शकत असेल !

या कल्पनेला आधारभूत धरून मीं एक कथानक तयार केलें. लोकसेवेसाठीं पुढाऱ्यानें प्रीतीचे पाश आणि स्वार्थी संसाराचीं बंधनें तोडलीं पाहिजेत अशा मताचा एक कथानायक मीं कल्पिला. त्याच्याभोवतीं राजाच्या आणि बहुजनांचीं प्रीतीचीं वलयें दिसतील असें वातावरण निर्माण केलें. कथानकांत शांततावाद विरुद्ध आक्रमक युद्धवादाचा झगडा दाखवून, नायकाच्या सद्धेतुमूलक तत्त्वांविरुद्ध कुप्रचार करणारा एक आक्रमक वृत्तीचा युद्धपिपासु सेनापति रंगविला. कोणतेंही लढाऊ आणि आक्रमक राजकारण विशाल नीतितत्त्वांच्या नांवाखालीं लढविलें जातें म्हणून वनचरांची एक स्वयंपूर्ण, स्वातंत्र्यप्रिय आणि निरुपद्रवी सत्ता दाखविली. ती सत्ता केवळ संस्कृतिहीन वनचरांची आहे आणि तिच्यामुळेंच आपल्या राज्यांत गुन्ह्यांना प्रोत्साहन मिळतें म्हणून ती नेस्तनाबूत केली पाहिजे असा आक्रमणशील सेनापतीचा आग्रह दाखविला. नायकाच्या शांततावादी, तत्त्वशोधक आणि सद्धेतुमूलक पण एकांगी कार्यक्रमाशीं सेनापतीच्या व्यवहारी, युद्धपिपासु आणि कुटिल राजकारणाचें त्यामुळेंच वितुष्ट आलें. अखेर युद्धाच्या ज्वाला भडकल्यामुळें कथानायक प्रथम राजाच्या कृपेला आणि नतर नजीकच्या स्वार्थावर नजर ठेवणाऱ्या बहुजनसमाजाच्या प्रीतीला पारखा होऊन, सेनापतीच्या कुप्रचारामुळें त्याच्या प्रामाणिक तत्वज्ञानावर अप्रामाणिकपणाचा आणि देशद्रोहाचा शिक्का बसला. त्यामुळें शेवटीं जगावरचाच विश्वास उडून आत्मनाशाला सिद्ध झालेल्या नायकासमोर त्याच्यावर पूर्वीप्रमाणेंच प्रेम करणारी आणि त्याच्या बिनमोल गुणांवर श्रद्धा असलेली नायिका उभी राहिली, आणि तिच्या निरतिशय आणि प्रामाणिक प्रेमामुळें नायक आत्मनाशापासून परावृत्त झाला असे मीं दाखविलें. माझ्या नाटकाच्या कथानकाचा हा सारांश नसून त्यांतील हे कांहीं प्रमुख टप्पे आहेत.

मला वाटतें कीं, प्रथम जगानें मस्तकीं धरलेल्या पण नंतर अवहेलनेला कारणीभूत झालेल्या पुढाऱ्याच्या मनःस्थितीचें चित्र, आक्रमक आणि कुटिल राजकारणानें एकमार्गी आणि सत्त्वशील राजकारणाचा केलेला तात्पुरता पराभव (कीं ज्या परिस्थितीला उद्देशून चेंबर्लेनच्या मृत्यूसंबंधीं पार्लमेंटांत बोलतांना १९४१ सालीं, चर्चिलनें 'a noble life contradicted by events' असे उद्गार काढले होते), शांततावाद विरुद्ध युद्धवाद, आणि मानवी जीवनांतील शृंगाराच्या किंवा शरीरसुखाच्या पलीकडचें स्त्रीचें स्थान, हे मीं निवडलेलें विषय मराठी रंगभूमीवर बरेचसे नवे होते. त्या कल्पनांचें दिग्दर्शन माझ्या हातून बिनतोड किंवा सामर्थ्यशील रीतीनें झालें नसलें, तरी माझ्या कथानकाची मूलभूत कल्पना जुनाट नव्हती. सेनापतीचें स्वभावचित्र रंगवितांना झॅंगविलच्या वॉर गॉड (War God) नाटकांतील सेनापतीचें मीं अनुकरण केलें होतें. वनचरांच्या राजवटीचें आणि कार्यपद्धतीचें वातावरण मी रॉबिन हुड (Robin-hood) नांवाच्या मूकचित्रपटांतून उचललें होतें. परंतु माझ्या नाटकाच्या टीकाकारांच्या ध्यानांत ज्याप्रमाणें त्याची अंशमात्र नवीनता आली नाहीं, त्याप्रमाणें माझी खरी उचलेगिरी देखील त्यांनीं हुडकून काढली नाहीं याचें मला आश्चर्य वाटतें.

'नाटक तयार आहे' अशी मीं नारायणरावांना जूनच्या २८ तारखेला वर्दी दिली. माझ्या वर्दीचा वार मंगळवार होता हें मला नक्की आठवतें. कारण नारायणराव म्हणाले, 'आज मंगळवार म्हणजे माझा घातवार आहे. आपण नाटक उद्यां वाचूं'— बुधवार बहुतेक माझा घातवार असावा !

बुधवारीं दुपारीं नारायणरावांच्या बिऱ्हाडी नाटकाचें वाचन झालें. नारायणराव, बापुराव, विश्वनाथपंत पंडित, वामनराव बिच्चू आणि गंधर्व मंडळीचे पुण्यांतील स्नेही बाबुराव खाडिलकर आणि दत्तोपंत खाडिलकर इतके श्रोते हजर होते. नाटकाचें वाचन एका तासांत संपलें तोंपर्यंत सर्व श्रोते उत्सुकतेनें प्रत्येक अंक ऐकत होते. नारायणरावांना नाटक आवडलें, इतरांनींही एखादा आक्षेप किंवा कुशंका व्यक्त केली नाहीं. फक्त दत्तोपंत खाडिलकरांनीं रॉबिनहुडची उसनवारी ओळखली.

त्यानंतर ४–७–१९२७ रोजीं पदांच्या जागा ठरविण्याकरितां वाचन झालें त्या वेळीं नटवर्य शालिग्राम हजर होते. त्यांनीं अनुकूल मत व्यक्त केलें. दुसरे दिवशीं पेंढारकर अचानक पुण्याला आले. त्यांच्यासाठीं मला पुनः नाटक वाचावें लागलें. त्यांनीं नाटकाच्या गुणदोषांबद्दल मुग्धता स्वीकारून, 'आमच्या तीन तासांच्या नाटकाची कल्पना गन्धर्व-मंडळीला इतक्या उशीरा पटली तर' इतकेंच उद्गार काढले ! नंतर गोविंदराव टेंबे आले त्यांना नाटक वाचून दाखविलेंच पाहिजे असें नारायणरावांचें मत पडलें आणि माझीही इच्छा होतीच. गोविंदरावांनीं माझ्या नाटकाचें नेहमीच्या सहानुभूतीनें कौतुक केलें.

मास्तर कृष्णरावांच्या स्वभाव सदाचा विनोदी. मेनकेंतील त्यांची विनोदी पुरुष भूमिका मला त्यांच्या स्त्री-भूमिकांपेक्षां अधिक आवडली होती, म्हणून माझ्या नाटकांतील

प्रमुख विनोदी पुरुष भूमिका मी मास्तरांसाठीं लिहिली होती. गणपतराव बोडसांनंतर मुख्य विनोदी भूमिका करणारे कृष्णाप्पा भांडारकर कांहीं महिन्यांपूर्वी गंधर्व मंडळी सोडून गेले होते, पण माझ्या नाटकाच्या वाचनानंतर ते पुनः कंपनींत दाखल झाले. त्यामुळें नारायणरावांच्या आणि पुण्यांतील सर्व स्नेही मंडळीच्या आग्रहामुळें मुख्य विनोदी भूमिका त्यांच्या वांट्याला गेली. त्याचा परिणाम असा झाला कीं मास्तरांना नाटकांत भूमिका उरली नाहीं. पण नारायणरावांचा आग्रह पडला, ' नाहीं देवा, मास्तर पाहिजेच ! '

मी डोकें खाजवूं लागलों. माझ्या नाटकांत एका गाणाऱ्या लहान मुलीची लहानशी भूमिका होती. त्या मुलीचें वय आणि तिच्या भूमिकेचा विस्तार वाढवून मास्तरांसाठीं भूमिका तयार करावी असे ठरले. पदांच्या चालींचा प्रश्न निघाला तेंव्हां नारायणराव म्हणाले, " भास्करबुवांच्यानंतर आम्हाला आतांपर्यंत मास्तरांनीं चाली दिल्या—छान चाली दिल्या—परंतु विनायकरावांकडेसुद्धां त्यांच्या गुरुघराण्याच्या कांहीं चांगल्या चाली आहेत—तेंव्हां तुमच्या नाटकांत हीरोच्या पदांच्या चाली ते देतील आणि मास्तर आपल्या पदांच्या चाली देईल—वास्तविक माझ्या पदांच्या चाली मीं मास्तरकडूनच घेतल्या पाहिजेत असा त्याचा हक्क आहे. परंतु आमचे सारंगीवाले, आपले कादरबक्ष भय्या, आपल्या माहितीचे आहेत. त्या स्वारीकडे फार सुरेख चाली आहेत. म्हणून माझ्या पदांच्या चाली मी भय्याकडून घेणार आहे. " या योजनेंत विविधता आणि नवीनता अनायासें साधणार होती म्हणून मीं ती सहजच पसंत केली.

तीन तासांच्या नाटकाला पंधरांपेक्षां जास्त पदें खपणार नाहींत असें अगोदर ठरलें होतें. त्यामुळें विनायकरावांना चार, मास्तरांना तीन, नारायणरावांना सहा आणि किरकोळ दोन पदें अशी विभागणी झाली होती. मास्तरांचीं आणि विनायकरावांचीं पदें मीं गंधर्व मंडळीच्या पुण्याच्या मुक्कामांतच केल्यामुळें, माझ्या नाटकाची वही आणि नऊ पदें घेऊन जुलैअखेर कपनी मुंबईला गेली.

१९३३ सालपर्यंत गंधर्व मंडळीच्या कोणत्याही मुक्कामाचे सुरुवातीचे पहिले दोन आणि शेवटचा खेळ ठरलेला असे. पहिल्या शनिवारीं मानापमान, रविवारीं एकच प्याला आणि शेवटच्या रविवारीं स्वयंवर हा कार्यक्रम कधीं चुकला नाहीं. मुंबईच्या मुक्कामाचे पहिले दोन खेळ झाल्यानंतर मीं उरलेलीं पदें करायला कपनीच्या बिऱ्हाडीं दाखल झालों. फक्त नारायणरावांचीं सहा पदें करायचीं शिल्लक उरलीं होतीं.

त्याप्रीत्यर्थ पहिल्याच दिवशीं मी, नारायणराव आणि कादरबक्ष एकत्र आलों. कादरबक्ष सारंगीवर गज घांसूं लागले—इतक्यांत काकासाहेब खाडिलकर उपस्थित झाले. त्या दिवशीं मी खाडिलकरांना प्रथम पाहिलें.

गंधर्व मंडळी कुणाचेही नाटक बसवो, तें चांगलें असावें आणि यशस्वी व्हावें ही काकासाहेबांची नेहमीची वृत्ति होती. याच्या उलट कित्येक जुन्या नाटककारांना

आपल्या कंपनींत दुसऱ्याचें नाटक नुसतें वाचलेलें खपत नसे ! काकासाहेबांबरोबर सुरुवातीच्या गोष्टी झाल्यावर, " यांचें नाटक आम्ही बसवितों आहों " असें नारायण-रावांनीं सांगितलें. काकासाहेबांनीं आपले बारिक डोळे माझ्याकडे वळविले आणि म्हणाले, " ठीक आहे--चालू द्या ! "

कादरबक्षांना गातां येत नव्हतें आणि शब्दांच्या ऱ्हस्वदीर्घांचाही समज नव्हता, त्यामुळें त्यांच्याकडून चाली घेतांना मला बराच त्रास होऊं लागला. ते चालीचे शब्द उतरवून देत आणि सारंगीवर ती वाजवून दाखवीत. त्यांनीं सारंगीवर गज ओढला म्हणजे एखादें अक्षर एकदां ऱ्हस्व तर दुसऱ्यांदा दीर्घ वाटायचें ! ज्या प्रसंगासाठीं चाल पाहिजे त्याचें रहस्य भय्यांना समजणें शक्य नसल्यामुळें मला पाहिजे तशी चाल एकदम त्यांच्याकडून मिळत नव्हती. नव्या म्हणून त्यांनीं देऊं केलेल्या कित्येक चालींत जुनें वळण दिसत होतें. कित्येकांचें तोंड थोडें नखरेल वाटायचें तर अंतरा कायम ठशाचा ! नारायणरावांची मात्र भय्याच्या चालीवर पूर्ण श्रद्धा होती. भय्याच्या चालीपैकीं तीन चार चाली अद्याप गायकांच्या स्मरणांत आहेत यांतही वाद नाहीं.

मुंबईचा मुक्काम संपण्यापूर्वीं नारायणराव एके दिवशीं एकदम सचिंत झाले ! " मास्तरला तीनच पदें ठेवून कसें भागेल ?—आमच्या एकच प्याल्यांत तर एकेका प्रवेशांत त्याला तीन तीन पदें आहेत "—हें त्यांच्या चिंतेचें कारण होतें. " मास्तरला कमीत कमी पांच पदें असल्याशिवाय भागणार नाहीं " असें त्यांचें ठाम मत पडल्यामुळें, मास्तरांच्या पदांचा आकडा मीं तीनापासून पांचापर्यंत पोहोंचविला. परंतु त्यानंतर मास्तरांच्या मानानें प्रत्येक संगीत नटाच्या पदांची संख्या वाढविली नाहीं तर संप होण्याचा रंग दिसूं लागल्यामुळें, सर्वांनाच बढती मिळून पदांची एकंदर संख्या तीसाच्या आंकड्याशीं सलगी करूं लागली. गंधर्व मंडळीच्या नाटकांत नेहमी चाळीस ते पन्नास पदें असत, त्यामुळें तीस पदें देखील माफकच वाटलीं.

त्या वेळीं ललितकलादर्श मंडळी मुंबईंतच होती. मी ललितकलेच्या बिऱ्हाडीं उतरलों होतों आणि फक्त पदें करायला गंधर्व मंडळीच्या बिऱ्हाडीं जात होतों. त्यामुळें नारायण-राव या खेपेला माझ्याबरोबर वारंवार ललितकलेच्या बिऱ्हाडीं येऊं लागले. नारायण-रावांविरुद्ध दाखल केलेल्या केसच्या तारखा लागल्या म्हणजे गणपतराव मुंबईला येत असत ते देखील ललितकलेंत मुक्काम करीत. त्यामुळें नारायणराव—गणपतराव भेटीचे प्रसंग वाढले. ' केस चालू असली तरी आपली. मनें साफ आहेत ' असें पहिल्या भेटींतच उभयतांच्या मतानें ठरलें ! जिवाभावाच्या गप्पा होऊं लागल्या आणि जुन्या आठवणी निघूं लागल्या. ' मी बाळासाहेबांचा ग्रामोफोन झालों होतों ' असें नारायणराव म्हणाले म्हणजे गणपतराव म्हणत, ' अहो, पाण्यांत काठी मारून पाणी तुटत थोडंच ! ' एक दोन दिवस असें ' भावबंधन ' झाल्यावर नारायणराव मला म्हणाले, ' आमच्या केसचा निकाल लागला म्हणजे मी गणपतरावांना

पुनः गंधर्व कंपनींत बोलावणार आहें. आमचीं जुनी नाटकं विस्कळित होऊं लागलीं आहेत. त्यांच्या तालमी घेतल्या पाहिजेत. शिवाय तुमचं नवं नाटकसुद्धां स्वारी छान बसवील ! ' रानडे आणि पटवर्धन मला सांगूं लागले, ' तुमचं नाटक चागलं आहे, आणि जर का गणपतराव तालमी घ्यायला आले तर खात्रीनें यशस्वी होईल. ' परंतु कांहीं जुनी मंडळी गणपतरावांविरुद्ध असल्याकारणानें मी स्वस्थ बसून काय होतें तें पाहायचें ठरविलें. ' गणपतराव आले तर बहार होईल. माझ्या नाटकाच्या निमित्तानं पुनः त्यांचे आणि नारायणरावांचे संबंध जुळून येतील, ' असें मात्र मला वाटत होतें.

अखेर १८-८-२७ रोजीं बालगंधर्व-बोडस खटल्यांत तडजोड—अर्थात् सन्माननीय तडजोड—झाली आणि बोडसांना सातशें रुपयांचा हुकुमनांमा मिळाला. त्या तडजोडीची ' चौदाशें रुपये खर्च करून मीं नैतिक विजय मिळविला ' अशी संपादणी बोडसांनीं आपल्या आत्मचरित्रांत (भूमिका पृ. ३३४) केली आहे.

परंतु त्या नैतिक विजयानंतर घडलेली एक महत्त्वाची हकीकत गणपतरावांनीं नमूद केली नाहीं. ज्या लाडसाहेबांवर बोडसांनीं नैतिक विजय मिळविला त्यांनीं तडजोडीनंतर गणपतरावांच्या गळ्यांत हात टाकून म्हटलें, ' गणपतराव, आपला वांधा आतां संपला. We are just the same old friends—काय ? आतां उद्यां तुम्ही आमच्या नव्या घरीं आलं पाहिजे. ' दुसरे दिवशीं सकाळीं गणपतराव लाडसाहेबांचा नवा बंगला पाहून आले, तेव्हां त्यांनीं ' लाडसाहेब तसा दिलदार मनुष्य आहे ' असें आमच्या बैठकींत जाहीर केलें. आपल्या मुलाखतीचें इतिवृत्त सांगतांना गणपतराव म्हणाले, ' चौदाशें रुपये खर्च करून मला शेवटीं तडजोडीनें सातशें रुपये मिळाले असं जेव्हां लाडसाहेबांना समजलं तेव्हां ते म्हणाले—गणपतराव, हें नुकसान तुम्हाला माझ्यामुळं सोसावं लागलं-नाहीं का ?-नारायणराव आणि तुम्ही आर्टिस्ट् आहांत-केव्हांही एक व्हाल-काय ?-पण लाडांनीं तुमचं नुकसान केलं असं नको व्हायला-Look here, हा साडेतीनशें रुपयांचा चेक घ्या-इतक्याच रकमेचा आणखी एक चेक पुढच्या महिन्यांत पाठवीन-काय ?—now we are quits. '

—गणपतरावांच्या खिशांत पडलेली नैतिक विजयाची हुंडी अखेर कुणावर मात करणार होती, तें त्या वेळीं तरी फक्त भवितव्यतेलाच माहित होतें !

तीन तासांचे पांच तास— : ३० :

वऱ्हाडच्या संपन्न प्रदेशाचा दौरा प्रत्येक नाटक मंडळी दोन तीन वर्षांनीं तरी एकदां काढीत असे, पण गंधर्व मंडळी मात्र बारा वर्षांत विदर्भाच्या वाटेला गेली नव्हती. १९२७ सालच्या कापसाच्या हंगामावर नजर ठेवून मुंबईच्या मुक्कामानंतर गंधर्व मंडळी प्रथम जळगांवला गेली आणि तिच्या पाठोपाठ मी खानदेशांत दाखल झालों.

जळगांवला जाण्यापूर्वी मी माझें नाटक नाटककार शुक्लांना व नटवर्य गोऱ्यांना वाचून दाखविलें होतें, आणि केशवराव दात्यांना नाटकाचें कथानक सांगितलें होतें. तिघांनीं समाधान व्यक्त केल्यामुळें माझें नाटक वाईट नाहीं इतकाच सावध अदाज मीं बांधला होता, कारण "तुझें नाटक भिकार आहे" असें प्रत्यक्ष नाटककाराला सांगण्याचें धाडस कोण करील ! त्यांतून गंधर्व-मंडळीने माझ्यासारख्या नवख्या लेखकाचें नाटक घेण्याचा चमत्कार केल्यामुळें अनेकांच्या दृष्टीनें माझ्या नाटकापेक्षां मीच कौतुकाचा विषय झालों होता.

पदांची संख्या पधरापासून तीसापर्यंत वाढल्याकारणानें मूळच्या तीन तासांच्या नाटकानें पांच तासांपर्यंत पाय पसरले होते. त्यामुळें जळगांवला गेल्यावर एक महत्त्वाचा पेचप्रसंग मला सोडवावा लागला. एक प्रवेशी अकांत एकच दृश्य अकाच्या सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत कायम राहत असल्यामुळें, प्रत्येक अंक फार तर एक तासांत सपणें अवश्य असते. सबध नाटकांत एखादाच एकप्रवेशी अक असला तर तो दीड तास चालूनही कटाळवाणा होत नाहीं. परंतु माझ्या नाटकाचे तिन्ही अक एकप्रवेशी असल्यामुळें प्रत्येक अक दीड तास चालेल हें स्पष्ट झालें होतें. ही काल-मर्यादा प्रेक्षकांना कटाळवाणी वाटेल अशी भीति मला वाटू लागली. या पेचप्रसगावर दोन उपाय योजितां येण्यासारखे होते. पहिला असा कीं नाटकाचे तीन अक रद्द करून पांच अक करायचे, आणि दुसरा असा कीं नाटकाचें एकप्रवेशी अंकाचें स्वरूप बदलून प्रत्येक अकात अनेक प्रवेश पाडायचे. पहिला उपाय अशक्य वाटल्यामुळें मीं दुसऱ्या उपायाचा अवलब करून, जळगांवला गेल्यावर पहिल्या दोन अकांत प्रवेश पाडले आणि फक्त तिसरा अक एकप्रवेशी ठेवला. हा फरक नारायणरावांना पसत पडला. त्यानंतर कांहीं वाक्ये दुरुस्त करणें आणि कांहीं नवीं वाक्यें घालणें यापेक्षा जास्त बदल मीं शेवटपर्यंत केले नाहींत.

सारांश असा कीं मी प्रथम तीन अंकी नाटक लिहिलें होतें तें तीन अंकीच राहिलें. परतु मास्तरांसाठीं लिहिलेली विनोदी भूमिका भांडारकरांकडे गेल्यामुळे आणि "मास्तर पाहिजेच" या बालगंधर्वांच्या आग्रहामुळें, वृंदा नांवाच्या एका स्त्रीपात्राचे प्रवेश वाढवून तिला कांहीं प्रवेशांत 'सोडलें.' त्याचप्रमाणें बालगधर्वांच्या आग्रहावरून पदांचा आंकडा पंधरापासून प्रथम तीसापर्यंत आणि नंतर चाळीसापर्यंत मला वाढवावा लागला. परंतु माझ्या नाटकाचा प्रयोग पांच तासांत आटोपत असल्यामुळें आणि पदें तर खात्रीनें लोकप्रिय झाल्यामुळें, पदांची सख्या वाढवून नाटकाला अपाय झाला असें म्हणतां येणार नाहीं. तिसरा फरक म्हणजे पहिल्या दोन एकप्रवेशी अकांत मीं प्रवेश पाडले. वृंदेच्या विस्तारामुळें आणि पहिल्या दोन अंकांत प्रवेश पाडल्यामुळें नाटकाचा एकजिनसीपणा नाहींसा झाला. नाटकाच्या सुरुवातीच्या रचनेच्या एकजिनसीपणाला बाध येईल असे फेरबदल नाटककारानें करूं नयेत हें मला विधिलिखित रंगभूमीवर आल्यानंतर समजलें !

नाटकाचा एकजिनसीपणा नाहींसा झाला हें खरें, परंतु माझ्या नाटकाबद्दल गणपतराव लिहितात, " नारायणरावांच्या इच्छेला बळी पडून, त्यांचें मन मोडलें तर नाटक बसणार नाहीं ही भीति बाळगून, अगोदरच नारायणरावांनीं नाटक मागितलें या आनंदानें हुरळून जाऊन नाटककारांनी आपल्या नाटकांत वाटेल ते फेरफार केले. " (भूमिका पृ. ३३७) हें विधान अतिशयोक्त आणि तुच्छतादर्शक आहे. नारायणरावांनीं नाटक मागितलें म्हणून माझ्यासारख्या नवख्या नाटककाराला आनंद न व्हावा इतका निर्विकार मी नव्हतों खास ! परंतु त्यामुळें मीं नारायणराव सांगतील तसे वाटेल ते फेरफार केले हें खरें नाहीं. पदांमुळें नाटकाची कालमर्यादा वाढली म्हणून मींच कांहीं फरक केले आणि नारायणरावांनीं ते पसंत केले. पदांच्या संख्येसंबंधीं किंवा मास्तरांच्या भूमिके-संबंधीं नारायणरावांनीं गळ घातली, तर ती धुडकावून लावतां येईल इतक्या योग्यतेचा गडकरी किंवा खाडिलकर मी नव्हतों ! माझें नाटक गंधर्व मंडळीनें घेतलें आहे, बसतें आहे, असे सर्वत्र जाहीर झाल्यावर मी जर नारायणरावांच्या हौसेसाठीं कांहीं फेरफार केले नसते, आणि त्यामुळें (गणपतरावांना वाटतें त्याप्रमाणें) नारायणराव नाराज होऊन माझें नाटक बसलें नसतें तर प्रत्येकानें मलाच दोष दिला असता. ' नारायण-रावांनीं हौसेनें दोन फरक सुचविले ते कबूल न करायला तुम्हांला तरी रंगभूमीचा कोणता अनुभव होता ? फरक ते सुचवीत होते आणि नाटक यशस्वी तेच करणार होते. त्यांचें ऐकलें नाहींत म्हणून आयुष्यांतली एक अमूल्य संधि गमाऊन स्वतःचें हंसें करून घेतलेंत खरें ! '–असेंच दूषण प्रत्येकानें, कदाचित् गणपतरावांनींही मला दिलें असतें !

—आणि मीं नारायणरावांच्या हौसेखातर चार दोन फेरफार केले–मी हुरळून गेलों होतों–नाटक बसणार नाहीं अशी मला भीति वाटली—अशी टीका करावी तरी कुणी ? तर ' महाराज विलायतेला नेतील ' या लोभानें ज्यांनीं गंधर्व मंडळीची मालकी सोडल्यावर दरमहा तीनशें रुपयांवर यशवंत मंडळींत नोकरी धरिली (भूमिका पृ. २९३), गंधर्व मंडळींत कर्तबगार मालक म्हणून मिरवीत असतां आपलें सामान बिऱ्हाडाबाहेर फेकलेलें पाहूनही ज्यांनीं मूग गिळले (भूमिका पृ. २६७), आणि बोलपटांत स्वतःचा देह अस्वलासारखा दिसला तरी डोळेझांक करून एका सर्कशीची सांगता केली (भूमिका पृ. ३५२) त्यांनीं ?

जळगांवहून उमरावतीला कंपनी गेल्यावर बलिप्रतिपदेच्या सुमुहूर्तावर माझ्या नाट-काच्या तालमींना (२६-१०-२७) सुरुवात झाली. नाटकाच्या तालमींचा मला मुळींच अनुभव नव्हता. गंधर्व मंडळींतील नट माझ्याशीं प्रेमानें व कौतुकानें वागत असले, तरी माझें वय त्या वेळीं अवघें तेवीस वर्षांचें होतें ! नाटकाच्या तालमी नारायणराव घेत होते. इतर नटांबरोबर त्यांचाही पहिला अंक पहिल्या महिन्यांत जवळजवळ पाठ होत चालला होता. परंतु बुधवारीं आणि शनिवारीं रात्रीं तीन वाजेपर्यंत आणि रविवारीं रात्रीं दहा वाजेपर्यंत नाटकांत कामें करून, शिवाय तालमी घ्यायचे कष्ट त्यांना झेपत

नाहींत हें एका पंधरवड्यांतच सर्वांच्या ध्यानांत आलें. श्रीमंत प्रतापसिंह युवराजांच्या लग्नांत नाटक करायचें तर तें डिसेंबरच्या अंत रंगभूमीवर येणें अवश्य होतें. अशा परिस्थितींत गणपतरावांना बोलवण्याच्या विचारांनीं पुनः जोरदार उचल खाल्ली. गणपतरावांच्या पुनरागमनाला किरकोळ विरोध होता. परंतु 'तालमींच्या कामांतून माझी सुटका झाली तर मी दहा वर्षें जास्त काम करूं शकेन,' या निर्वाणीच्या मंत्रानें नारायणरावांनीं त्याचें निर्मूलन केलें. ही वाटाघाट चालू असतां गणपतरावांना पुनः आमंत्रण देण्याचा विचार नारायणरावांच्या मनांत जसा जास्त कायम होत होता तसा मला जास्त आनंद होत होता. कारण गणपतरावांच्या तालमींच्या यक्षिणीच्या कांडीमुळें माझ्या नाटकाच्या मातीचें सुद्धां सोनें होईल अशी माझी अपेक्षा होती.

अखेर गणपतरावांना आमंत्रण द्यावयाचें ज्या आठवड्यांत नक्की झालें, त्याच आठवड्यांत ते ललितकलेच्या संशयकल्लोळांत फाल्गुनरावाची भूमिका करण्यासाठीं मुंबईला आले होते. आमच्या संकल्पाची ललितकलेंत अनेकांना कल्पना असली, तरी त्यासंबंधीं आगाऊ चर्चा होऊन पूर्वग्रहदूषित मनानें गणपतराव उमरावतीला येऊं नयेत अशी आमची इच्छा होती. म्हणून, 'कांहीं महत्त्वाच्या कामासाठीं आपल्या भेटीची गरज आहे' अशा मोघम मजकुराचें पत्र बापूरावांनीं १५-११-२७ रोजीं गणपतरावांना लिहिलें.

—आणि आमच्या अपेक्षेबरहुकुम २०–११–२७ रोजीं गणपतरावांची 'स्वारी' उमरावतीला येऊन थडकली !

'रंगाचार्यांचें' रुपेरी कोडें— : ३१ :

गणपतराव पहाटेच्या गाडीनें आले आणि सकाळीं नऊ वाजण्याच्या सुमारास उमरावतीच्या गणेश थिएटरच्या तळघरांत 'महत्त्वाच्या कामासाठीं' आमची गुप्त बैठक (secret session) भरली. त्या तळघरांत नारायणराव, बापूराव, गणपतराव, मी आणि एक पानसुपारीचें तबक मानाच्या जागा पटकावून बसलों होतों. आमच्या बैठकीच्या निकालाबद्दल कुतूहलानें चर्चा करणारी कांहीं मंडळी कंपनीच्या बिऱ्हाडांत कुजबुजत होती. वृत्ति, व्यवहारचातुर्य आणि अनुभव अशा अनेक कारणांमुळें त्या मंडळींत दोन पक्ष निर्माण झाले होते. एका पक्षाचें म्हणणें असें कीं 'गणपतराव आले तर बहार होईल'!–'गणपतराव आले म्हणून उत्पन्न वाढणार आहे का ?–गणपतराव नव्हते तेव्हां नवीं नाटकें बसलीच कीं नाहीं ?–' असा दुसऱ्या पक्षाचा युक्तिवाद होता. परंतु 'नारायणरावांची इच्छा' हा गंधर्व मंडळींतील नेहमींचा शेवटचा शब्द होता आणि या प्रसगीं तर त्याला नाटककाराच्या हौसेचें 'नैतिक पाठबळ' मिळालें होतें !

पानतंबाखूचा पहिला बार भरल्यावर आमच्या गुप्त बैठकीची सुरुवात झाली. नारायणरावांनीं खुणविल्यामुळें मी म्हणालों, ' गणपतराव, गंधर्व मंडळींत तुम्ही पुनः यावं म्हणून आम्ही तुम्हाला बोलावलं–नारायणरावांची आणि आम्हा सर्वांची तशी इच्छा आहे.'

' मला तसा अंदाज होताच ! पण वसंतराव, माझ्या शेतीवाडीकडे बघणारें कोणी नाहीं. मालकाचं जरा दुर्लक्ष [illegible]ं म्हणजे काय सांगूं महाराजा ! असेल नसेल तो माल हातोहात पळविलाच म्हणून समजा ! वारंवार मला बोरगांवला जावं लागेल. त्यामुळं माझा कितपत उपयोग होईल हा प्रश्नच आहे—बरं, नारायणरावांचंही चांगलं चाललं आहे—मलाही देवदयेनं कांहीं कमी नाहीं—तेव्हां—'

गणपतरावांचें वाक्य पूर्ण होण्यापूर्वीं बैठकीचीं सर्व सूत्रें आपल्या हातीं घेऊन नारायणराव म्हणाले, ' गणपतराव, तुम्हांला बोरगांवला वारंवार गेलं पाहिजे हें मला समजत–पण आमची कुठ ना आहे ?–मी तुम्हांला आतां स्पष्टच सांगतों–गणपतराव, झाल्या–गेल्या गोष्टी विसरून जा ! आमच्या पुष्कळ चुका झाल्या आहेत—त्या कशा झाल्या हें मीं वसंतरावांना सांगितलं आहे. पण आतां तुम्ही गंधर्व कंपनींत राहिलंच पाहिजे. माझीं जुनी नाटक इतकीं विस्कळित झालीं आहेत कीं माझीं स्वतःचीं कामं देखील चांगलीं होत नाहींत. जुन्या नाटकांच्या तालमी तर तुम्हांला घ्याव्याच लागणार पण तुम्ही आलांत म्हणजे आमच्या वसंतरावांचं नाटकसुद्धां चांगलं बसेल–कामं करायचीं आणि तालमी घ्यायच्या–मला नाहीं जमत तें ! '

व्यवस्थापकाच्या अधिकारानें कांहीं तरी बोललेच पाहिजे म्हणून बापूराव म्हणाले, ' तालमी घेतांना नारायणरावाला होणारे कष्ट मला पहावत नाहींत. '

' अहो तालमी–तालमी काय घेऊन बसलांत ? ' गणपतराव बोलूं लागले, ' तुम्ही सांगाल त्या वेळीं चार दोन महिने येईन आणि तालमी घेईन–गणपतराव तुमचा आहे ! वसंतरावांचं नाटक बसवायचं आहे ना ? मग आतां हा आलों आहे तो तें बसवायलाच आलों आहें असं समजा. उद्यां तालमीची घंटा ठोकतों आणि एका महिन्यांत नाटक बसवून मगच बोरगांवला परत जातों. पण खरं सांगूं का नारायणराव, आतां या वयांत आठवड्यांतून तीनदां कामं करायचे कष्ट मला होणार नाहींत. ' नाइटला ' अडीचशे रुपये घेऊन कामं केलीं तर चार वर्षांत सात हजार रुपये मिळाले–पुष्कळ होतात. '

भावनात्मक भाषणें वाढूं न देतां मूळ मुद्द्यावर गाडी आणावी म्हणून मी म्हणालों, ' गणपतराव, तें राहूं द्या. तुम्ही गंधर्व मंडळींत आलं पाहिजे अशी आम्हां सर्वांची इच्छा आहे. माझं नाटक तुम्ही बसवालच–पण तुम्ही आणि नारायणराव पुनः रंगभूमी-वर एकत्र दिसलं पाहिजे. '

'तें खरं, पण कंपनीला महिना तेरा हजार रुपये उत्पन्न होतं. त्यांत मी येऊन भर पडणार आहे का ?'

'तें मी सांगणारच होतों,' बापूराव बोलते झाले, 'पण नारायणराव म्हणतो कीं तुम्ही आलांत तर तो दहा वर्षं जास्त काम करूं शकेल.'

'खरं देवा, मला तालमी घेण्याचे कष्ट झेपत नाहींत,' नारायणराव काकुळतीनें म्हणाले. त्यानंतर आम्ही मोठ्या आशेनें गणपतरावांच्या निर्णयाची वाट पाहत गप्प बसलों. 'ऑल राइट' असा कौल मिळायला फारसा अवधि लागला नाहीं. गणपतराव म्हणाले,

'ऑल राइट–तुमचा आग्रहच आहे तर आपण एक वर्षभर ट्रायल घेऊं. पण अगोदर तुम्ही तुमच्या मंडळींना विचारा. कारण तुम्ही मानानं बोलावतां म्हणून मी प्रेमानं याव, आणि त्यांनीं मात्र–ही ब्याद कशाला आली म्हणून–चेहेरे वांकडे करावे, त्यांत मौज नाहीं !'

'नाहीं हो देवा, तसं कुणीही म्हणणार नाहीं,' नारायणरावांनीं संपूर्ण आश्वासन दिलें. 'मी आतां तुम्हांला अगदीं स्पष्ट कल्पना देतों–मला अजून कर्ज आहे हें तुम्हांला माहितच आहे. सध्याच्या परिस्थितींत आम्ही तुम्हाला दरमहा चारशें रुपये देऊ–वास्तविक आम्ही आणखी पुष्कळच द्यायला पाहिजे असा आपला अधिकार आहे. पण परिस्थिति नाहीं. तरी देखील देण्याघेण्याचा व्यवहार स्पष्ट पाहिजे म्हणून बोलतों. आम्ही देणार आहोंत ती गुरुदक्षिणा समजा'–नारायणरावांच्या चेहऱ्यावर गणपतरावां-बद्दलचा भक्तिभाव आणि परिस्थितिजन्य अगतिकता अशा दोन भावनांच्या समिश्र छाया चमकूं लागल्या !

'पण मी नुसता तालमी घ्यायला आलों तर नाहीं का चालणार ? आणि खरं सांगायचं म्हणजे तें माझ्या आवडीचं काम आहे. त्यासाठीं मला एक पै सुद्धा नको. अहो, ही पटवर्धन–लोंढे वगैरे मंडळी सांगलीला आली म्हणजे मी त्यांना फुकट शिकवतों. मग गंधर्व कंपनी तर कशी झाली तरी मींच लावलेली वेल आहे–तिला थोडं खतपाणी घालायला मी कधींच माघार घेणार नाहीं.'

'नाहीं देवा, तुम्ही नुसत्या तालमी घेण्याकरितां जरी कंपनींत राहिलांत तरी तुमचीं कामं इतरांनीं केलेलीं ऑडियन्सला मुळींच खपणार नाहीं–' नारायणराव व्यवहार सांगूं लागले.

'जुन्या नाटकांत मी कामं करीन–पण नव्या नाटकांचे कष्ट नकोत आतां !'

'कांहीं हरकत नाहीं–नव्या नाटकांत आपण कामं केलीं नाहींत तरी चालेल–पण आमचा आंकडा पटला ना ?'

या प्रश्नाला भावनामय वाग्विलासांत अजरामर होईल असें जें उत्तर गणपतरावांनीं

दिलें, त्यामुळें उमरावतीच्या गणेश थिएटरचें तळघर त्या दिवशीं खचित पावन झालें असेल ! गणपतराव म्हणाले,

' नारायणराव, आतां मी कंपनींत राहायचं हें ठरलं ना ? मग देण्याघेण्याची गोष्टच बोलूं नका ! गंधर्व कंपनी माझं घर आहे असं समजून मी एक वर्षभर राहतों. नारायणराव, वर्ष संपल्यावर तुम्ही एक रुपया जरी मला दिलात, तरी तो सर्वांना अभिमानानं दाखवून मी सांगेन–कीं हा नारायणरावांनीं मला दिलेला रुपया आहे ! '

बैठक संपली–आमच्यासारखी झाली–म्हणून आनंदित अंतःकरणानें आम्हीं घरीं गेलों !

रात्रीं नंदकुमार नाटक होतें. नटमंडळी रंगायला गेल्यावर संध्याकाळीं मीं आणि गणपतराव मालटेकडीच्या बाजूला फेरी मारून एका पुलावर बसलों. कांहीं वेळानें गणपतराव म्हणाले,

' वसंतराव, आपली सकाळची बैठक कशी झाली ? '

' अगदीं उत्तम झाली. '

' पण नारायणराव लहरी आहे, तो मला अगदीं मनापासून बोलवतो आहे ना ? '

' त्याबद्दल शंकाच नको ! '

' पण त्यानं मला दरमहा काय द्यावं असं तुम्हांला वाटतं ? '

या प्रश्नाला मीं नुसत्या प्रश्नचिन्हांकित चेहऱ्यानें उत्तर दिलें !

" वसंतराव, गेलीं चार वर्षं मी खेळाला अडीचशें रुपये घेतों–तुम्हाला माहितच आहे म्हणा–कपनींत राहिलों म्हणजे महिन्याकाठीं कांहीं नाहीं तरी सात आठ खेळांत मला कामं करावीं लागतील, शिवाय तालमी घ्यायच्या !"

' पण गणपतराव, अडीचशें रुपयांच्या दरानं आठ खेळांचे दरमहा दोन हजार रुपये होतील ! '

' म्हणूनच सांगतों, मला या व्यापांत कशाला पाडतां ! माझी गरज नाहीं हें तुम्हीच नारायणरावाला पटवून द्या. तुमच्या नाटकाच्या तालमी घ्यायला मात्र मी अवश्य येतों. अहो, त्यांत काय आहे ? दोन महिन्यांत झकास नाटक बसवीन, त्यासाठीं मला एक कपर्दिका सुद्धां नको–माझ्या आवडीचं काम आहे तें ! '

' छे छे ! गणपतराव, आतां तुम्हीं कंपनींत राहिलं हें पाहिजेच. '

' पण नारायणराव मला काय देणार ? खेळाला अडीचशे रुपये द्या असा आग्रह मी तरी कसा धरीन ? तुम्हांला काय वाटतं ? '

थोडा विचार करून मी म्हणालों, ' गंधर्व कंपनीला सध्यां महिना तेरा हजार रुपये मिळतात. मला असं वाटतं कीं तुम्ही नारायणराव म्हणाले त्याप्रमाणें दरमहा चारशें

रुपये घ्यावे आणि तेरा हजारांवर जें उत्पन्न होईल त्यांचे २५ टक्के नारायणरावांनीं तुम्हाला द्यावे. तुम्हाला कसं वाटतं ? '

' कल्पना चांगली आहे. पण ते जमाखर्च पाहा—ते हिशेब तपासा—त्या भानगडी मला नको आहेत. त्यामुळं भांडणं व्हायचीं—कुणी पडावं त्या महारकींत ! '

' मग तुमचं काय मत आहे ? '

' नारायणरावांनीं मला दरमहा सातशें ते आठशें रुपये द्यावे, शेतीच्या कामासाठीं वर्षाकाठी दीडदोन महिने मला भरपगारी रजा द्यावी, मुक्काम हालतांना नारायणरावां-प्रमाणं माझा प्रवास फर्स्टक्लासमधून झाला पाहिजे आणि मी एकटा असलों म्हणजें नेहमीप्रमाणं कंपनींत माझी जेवणाखाणाची व्यवस्था राहीलच ! तुम्हाला काय वाटतं ? ' गणपतरावांनीं विचारलें.

' नारायणरावांना विचारून पाहतों,' इतकेंच मोघम उत्तर मीं दिलें.

' ठीक ! उद्यां मी सांगलीला जातों—हें असं जमत असेल तर मला परत बोलवा ! '

' चला—थिएटरांत जाऊं,' म्हणून मी उठलों आणि आम्ही दोघे चालूं लागलों.

सकाळच्या सूर्याबरोबर माझ्या मनांतला उत्साहही मावळला होता ! मला कांहींच कळेना ! सकाळीं ऐकलें तें खरें कीं हें खरें ? ' रंगाचार्यांनीं ' माझ्यासमोर टाकलेलें रुपेरी कोडें मला मडक्यांच्या गुलाबी कोड्यापेक्षां अधिक निरुत्तर करणारें वाटलें।

थिएटरांत गेलों तेव्हां ' गणपतराव येणार ' ही बातमी प्रत्येकाला नारायणराव सांगत होते. जिकडे तिकडे तोच विषय झाला होता. नारायणरावांच्या मनांत ती कल्पना इतकी भिनली होती कीं काय वाटेल तें झालें तरी त्यांनीं आतां माघार घेतली नसती. एकदां एक निश्चय झाला म्हणजे तो कायमचा, हा त्यांचा गुण होता आणि दोषही होता. तीच त्यांची शक्ति होती आणि असमर्थताही होती. एकदां एखाद्या गोष्टीवर मन बसलें म्हणजे जगाच्या विरोधाची पर्वा नाहीं—एखादी गोष्ट मनांतून उतरली कीं तिचें पुनः नांव काढायचें नाहीं हा नारायणरावांचा स्वभावधर्म होता.

१९३२ सालीं कंपनीला उपयोगी नसलेल्या एका गायक नटाचा कंपनींत समावेश करण्याचें नारायणरावांनीं ठरविलें. अनवश्यक खर्च वाढूं नये म्हणून सर्वांनीं आटोकाट प्रयत्न केले, पण जमेना. शेवटीं नवी नेमणूक लांबणीवर पडून नारायणरावांची लहर फिरायला सवड द्यावी म्हणून बापूराव म्हणाले, ' आपण काकासाहेब खाडिलकरांना विचारूं आणि मग ठरवूं. ' पण ' या बाबतींत काकासाहेबांना कांहीं समजायचं नाहीं ' असें सांगून नारायणरावांनीं आपला हट्ट तडीला नेलाच ! ' गणपतरावांना आणायचा बेत लांबणीवर टाकूं या ' असें जर आम्हीं म्हटलें असतें तर, ' देवा, गणपतरावांची काय चूक आहे ? स्वारींची योग्यताच तशी आहे, आठशें रुपयेच मागतात हें आमचं नशीब समजलं पाहिजे, ' असें उत्तर आम्हाला ऐकावें लागेल हें आम्ही ओळखून होतों.



श्री. नारायणराव श्रीपाद राजहंस (बालगंधर्व)

नारायणरावांच्या ज्येष्ठ कन्येला कानाच्या दुखण्यामुळें पुष्कळ दिवस ताप येत होता म्हणून डॉ. भडकमकरांचा सल्ला घ्यायला नारायणराव मुंबईला जाणार होते. 'लाडसाहेब दिलदार आहेत ' हें गणपतरावांचें प्रशस्तिपत्र माझ्या स्मरणांत होतें. पांचशें रुपयांपर्यंत गणपतरावांना ठरवायची कामगिरी लाडसाहेबांवर सोंपवावी, आणि नारायणराव मुंबई सोडतील त्या दिवशीं तार करून गणपतरावांना मुंबईला बोलवावें असा बेत बापूरावांनीं नक्की केला. हेतु असा, कीं नारायणरावांसमक्ष पुनः व्यवहाराचें बोलणें निघूं नये !

दुसरे दिवशीं गणपतराव सांगलीला गेले आणि रविवारचा खेळ झाल्यावर आम्ही मुंबईला गेलों. गणपतरावांच्या नव्या मागण्यांची आम्ही नारायणरावांना एका शब्दानें सुद्धां कल्पना दिली नव्हती. लाडसाहेब ठरवितील तें उभययतांनीं मान्य करावें ही कल्पना त्यांना पसंत पडली, पण ' गणपतराव मागतील तें त्यांना दिलं पाहिजे ' असा शेरा त्यांनीं मारलाच !

मुंबईला गेल्यावर ताईचें ऑपरेशन केलें पाहिजे असें ठरल्यामुळें मी आणि नारायणराव उमरावतीला परतलों. नारायणरावांच्या कुटुंबीय मंडळीबरोबर बापूराव मुंबईला राहिले होते. त्यांनीं गणपतरावांना तार करून बोलाविलें आणि लाडसाहेबांनीं उरलेली कामगिरी उरकली !

' वर्षाला साडेपांच हजार रुपये मोबदला–एका वर्षाचा करार–वर्ष संपण्यापूर्वी शेवटच्या महिन्यांत उभयतांच्या लेखी संमतीनें पाहिजे तर त्याची मुदत पुनः एका वर्षानें वाढवावी ' असा करारनामा गणपतरावांच्या खिशांत घालून लाडसाहेबांनीं त्यांची उमरावतीला रवानगी केली.

गणपतराव उमरावतीला आले त्याच दिवशीं त्या करारनाम्यावर त्यांनीं आणि नारायणरावांनीं सह्या केल्या–करारावर साक्ष, अर्थातच, माझी होती !

विदर्भ देशांत रुक्मिणी

: ३२ :

' इंदूर हें मध्य हिंदुस्थानचें पुणें आहे,' अशी शिफारस स्वतः पुणेकरांनीं करावी इतका विपुल आणि साहित्यप्रेमी दक्षिणी समाज माझ्या विद्यार्जनाच्या काळांत इंदूरला होता. परंतु बडोद्याहून किंवा जळगांवहून इंदूरचा पल्ला गांठला कीं परत फिरणें अवश्य असल्यामुळें, इंदूरला किफायत बरी असली, तरी नाटक मंडळ्या वारंवार येत नसत. त्यामुळें पहायला मिळेल त्या नाटकाची लज्जत फार खोलांत न शिरतां पण आवडीनें चाखायची अशी इंदूरकरांची पद्धत होती.

इंदूरनंतर मी मुंबईचा षोकीन समाज पाहिला. नवीनतेचें हौसेनें आणि सहानुभूतीनें स्वागत करायला प्रथम हजर राहायचा मुंबईकरांचा बाणा इतरत्र दिसणार नाहीं. फाजिल

उत्साही प्रेक्षकांनीं नवें नाटक अगोदर पाहून त्यांचें अनुकूल मत दिसलें तरच आपण पैसे खर्च करावे अशी फाजिल सावधगिरी मुंबई बाहेर दाखविली जाते. मुंबईचा प्रेक्षक नवीनतेचा, शोभिवंतपणाचा आणि संगीताचा षोकी आणि अत्यंत मर्यादशील! 'पैसे वसूल करायला' तो पैसे खर्च करीत नसतो. नाटक आवडलें नाहीं तर मुकाट्यानें घरीं निघून जाईल! फक्त आपल्या आवडीचे निवडक प्रवेश पाहण्याकरितां रंगमंदिरांत हजेरी लावणाऱ्या धनिकांचा भरणा गंधर्वांच्या प्रेक्षकांत विशेष असायचा. नेहमींच्या प्रेक्षकांच्या खुर्च्या गंधर्व मंडळीच्या तिकिट–विक्रीवर बसणाऱ्या रघुनाथराव भापकरांना इतक्या पाठ झाल्या होत्या कीं ते त्या नाटकांची सुरुवात होईपर्यंत राखून ठेवीत असत.

बेळगांव, मिरज, सांगली, नगर, सातारा किंवा कोल्हापुरसारख्या दक्षिण महाराष्ट्राच्या प्रेक्षकांत मला कोणतेच वैशिष्ट्य आढळलें नाहीं. नाटक 'बरें' असलें तरच पहायचें अशी सावधगिरी जर बाळगली नाहीं, तर ते कोंकणचे प्रेक्षक कसले? कोंकणच्या शब्द-कोशांत 'चांगलें' हा शब्दच बहुधा अस्तित्वांत नसावा. 'बरें आहे' ही त्यांच्या शिफारशीची शेवटची मर्यादा असते. गोव्याचे प्रेक्षक भाषाभिन्नत्वामुळें मराठी वाङ्मयाचे दर्दी नसले तरी संगीताचे षोकीन! गोवेकर बोलूं लागले म्हणजे ते एक तर भांडताहेत नाहीं तर गयावया तरी करताहेत असा भास होतो, म्हणून त्यांच्या भाषेंत फक्त वीर आणि करुण असे दोनच रस असावेत असें सांगून गणपतराव बोडस त्यांची उत्तम नक्कलही करून दाखवीत. देवालयांच्या उत्सवप्रसंगीं हौशी नटांचीं नाटकें करण्याचा गोव्यांत प्रघात असल्यामुळें गोवेकरांचा नाट्यकलेशीं विशेष घरोबा आहे. खानदेशांतले प्रेक्षक रससेवनांत मागासलेले असले, तरी कापसांच्या गाठींना भाव असला म्हणजे रंगमंदिरांत 'भाऊ गर्दी' करायला चुकायचे नाहींत!

पुण्याचा प्रेक्षकसमाज संगीताच्या लज्जतदार खुमारीची आणि वाङ्मयीन वैशिष्ट्यांची मौज लुटण्यांत सारखाच वाकबगार! 'पुणेकरांसमोर नाटक करायचें म्हणजे एक परीक्षाच असते' असे बालगंधर्व नेहमी म्हणत असत. नटाच्या तोंडून एखादा चुकीचा शब्द निसटला, कीं त्याचा पुणेकर प्रेक्षक तत्काळ काय अर्थ लावील त्याचा नियम नसतो. 'दुर्योधन माझा शिष्य आहे–त्याची मी वाटेल तशी समजूत घालीन' असें सौभद्र नाटकांत सुभद्रेचा हात अर्जुनाच्या हातांत देण्यापूर्वी बलराम म्हणतो. परंतु एका नटानें 'समजूत घालीन' ऐवजीं 'सोय लावीन' असे शब्द चुकून उच्चारतांच कडाक्याची टाळी पडली! नकला चुकूं लागल्या, गाणें कंटाळवाणें झालें किंवा आचरट अभिनय दिसला तर पुण्याच्या रंगभूमीवर वेळप्रसंगीं भज्यांचा मारा होतो. आणि म्हणूनच, 'पुण्याच्या उपाहारगृहांत खायच्या भज्यांप्रमाणें मारायचीं भजीं मिळतात' अशी माहिती बाबूराव देवभक्तांनीं मला दिली होती!

वऱ्हाडच्या प्रेक्षकांची जात मात्र अजीबात वेगळी! वरच्या पातळीच्या प्रेक्षकांची दृष्टि कांटेकोर नसली तरी त्यांना नाटकांत मौज पाहिजे, गाणें ठकठीक पाहिजे! गातांना

बेसूर झालांत, भलती तानबाजी केलीत, तर तुमच्या नशीबीं 'पार्वतीपते हरहर महादेवचा' टोला बसलाच! एखादी पंगत बसल्याप्रमाणें सबंध नाटकगृहानें 'पार्वतीपते'चा गजर करावा, दुसरी बात नाहीं भैय्या! पार्वतीपतेचा मारा मारायच्या भजांपेक्षां भयंकर समजला जात असे! पीटमधून सुरू झालेल्या पार्वतीपतेच्या ललकारींत खुर्चीचे प्रेक्षक सामील व्हायचे नाहींत असा गैरविश्वास कोणीही धरूं नये. एकदां तर खुर्चीचे प्रेक्षक नाटकासंबंधींची आपली नापसंती दाखवायला खुर्च्या फिरवून रंगभूमीकडे पाठ करून बसल्याची हकीकत पेंढारकरांनीं मला सांगितली होती. त्या असहकारवाद्यांत मोठमोठे डॉक्टर आणि वकीलही सामील होते. परंतु वऱ्हाडांतील नाटकांचा खरा आश्रयदाता वेगळाच असतो—तो म्हणजे कापसाचे गड्डे घेऊन आलेला शेतकरी!—बाजारच्या दिवशीं हातांत पैसे पडले म्हणजे जगाला तुच्छ लेखून तो समोर दिसेल त्या करमणुकीकडे धांवून जातो.

अशा प्रेक्षकांच्या संगतींत गंधर्व मंडळीनें उमरावतीला आणि अकोल्याला १९२८च्या फेब्रुवारीअखेर मुक्काम केला. पहिला दर सात रुपयांचा होता. खुर्च्यांची तिकिटें संपली म्हणजे साथवाल्यांजवळच्या कठड्यावर बसण्याकरितां सात 'रुईया' मोजणारे प्रेक्षक विपुल होते. बायकांची गॅलरी कांठोकाठ भरली म्हणून शेंपाऊणशें बायकांना रंगभूमीच्या उजव्या विंगमध्यें जागा देणें भाग पडल्यामुळें, नटांना फक्त डाव्या विंगचा वाममार्ग मोकळा राहत असे.

बालगंधर्व कधींच पाहिला नसल्यामुळें भरजरी शालू नेसून रंगभूमीवर येणारा पहिला स्त्रीपार्टी बालगंधर्वच आहे अशा समजुतीनें टाळ्या वाजवाव्या, तो बालगंधर्व नाहीं असें समजलें म्हणजे त्यानंतर प्रवेश करणारा बालगंधर्व असलाच पाहिजे अशी खात्री बाळगून टाळ्या वाजवाव्या, आणि तो देखील बालगंधर्व नाहीं ही खात्री पटल्यावर खरा बालगंधर्व रंगभूमीवर आला म्हणजे मात्र फाजिल सावधगिरी बाळगून गड्डेवाला प्रेक्षक स्थितप्रज्ञतेनें स्वस्थ बसायचा! परंतु त्यानंतर केवळ स्वर्गीय अशा संगीताचे स्वर रंगमंदिरांत विहार करूं लागले, तंतुवाद्यांचा ताफा त्यांच्याशीं एकजीव होऊन मंजुल झणकार करूं लागला, आणि महाराष्ट्राला वर्षानुवर्ष अंकित करणाऱ्या त्या अजब कलावंताच्या विजयी नजरेंतल्या आत्मविश्वासाचें दर्शन झालें म्हणजे गड्डेवाल्यांची सुद्धां खात्री पटायची—कीं हाच तो बालगंधर्व!

भुसावळ स्टेशनवरून आमची गाडी हालली त्या वेळीं 'पार्वतीपतेची' आठवण ठेवूनच गंधर्व मंडळींतील गायक नटांनीं खानदेशची सरहद्द ओलांडली होती. परंतु पार्वतीपतेवाल्यांचीं लढाऊ पथकें जितकीं नागपूरला होतीं तितकी उमरावती–अकोल्याला नव्हतीं. शिवाय बालगंधर्वरूपी एका ऐकींव सुरस कथेचें (fable) प्रत्यक्ष दर्शन घडत असतां रससेवनांत विघ्न आणायचें नाहीं असाच निर्धार वऱ्हाडच्या रसिकांनीं केला असावा. वऱ्हाडकरांचें प्रेम वरवर जरी रांगडी थाटाचें दिसलें तरी

आंतून त्याला दिलदारपणाच्या मखमलीचें अस्तर होतें. ऐन उमेदीची बागशाही ओलांडून उतारवयाच्या प्रवेशद्वाराजवळ उभ्या राहिलेल्या बालगंधर्वांचा अपमान झाला, तर तो आपल्याच दिलदारपणाचा अपमान होईल अशा सहृदयतेनें वऱ्हाडकरांनीं गंधर्व मंडळीचें स्वागत केलें.

उमरावतीच्या नाटकांना प्राप्त झालेलें जत्रेचें स्वरूप केवळ अवर्णनीय होतें. सोमवारीं सकाळीं आठवड्याचा प्लॅन उघडला म्हणजे तीनही खेळांचीं तिकिटें चारपांच तासांत संपत होतीं. यवतमाळ, नागपूर, वर्धा, वगैरे ठिकाणच्या प्रेक्षकांच्या तारांच्या मनिऑर्डरी सोमवारीं येऊन थडकल्या, म्हणजे बाहेरगांवच्या प्रेक्षकांची अगोदर सोय करणे अपरिहार्य होऊन खुद्द उमरावतीकरांना खुर्चीचें तिकिट मिळणें दुरापास्त होत होतें. सव्वादोन महिन्यांत बावन हजार रुपये उत्पन्न झालें.

उमरावतीला रावबहादुर आर. एम. खरे, सेवानिवृत्त डिस्ट्रिक्ट जज्ज विनायकराव खरे, बाबासाहेब खापर्डे, नारायणराव बामणगांवकर, डॉ. म्हैसाळकर, ओगलेबंधूंपैकीं गंगाधरपंत ओगले आणि वासुदेवराव भोळे अशा रसिकांच्या सहवासांत आमचे दिवस फार मजेंत गेले. नारायणराव लहानपणीं कांहीं दिवस खापर्ड्यांच्या घरीं असल्यामुळें दादासाहेब खापर्ड्यांचेंही मला दर्शन झालें. " आम्हांला तुमचीं हल्लींचीं नाटकं आवडत नाहींत—शाकुंतल किंवा मृच्छकटिकासारखी मौज कुठं आहे त्या नाटकांत ? " असा प्रस्ताव करून दादासाहेबांनीं आपल्या रसाळ वाणीनें शाकुंतलांतील रम्य स्थळें पाठ म्हणायला सुरुवात केली. आमचा फारच आग्रह पडल्यामुळें त्यांनीं एकच प्याला नाटक पाहायचें कबूल केलें. दादासाहेबांचा खाक्या असा कीं प्रवासाला निघाले तरी स्टेशनवर तासभार अगोदर जायचें ! एकच प्याला नाटक साडेतीनं वाजतां सुरू होणार म्हणून ते अडीच वाजतां नाटकगृहांत आले, पण नारायणरावांचें नाटक साडेचारला सुरू झालें. साडेपांच वाजतां पहिला अंक सपल्यावर, 'तीन तास बसलों भैया !–आतां बसवत नाहीं—बिलकुल बुड्ढे हो गये ! ' असें उद्गार काढून ते घरीं निघून गेले.

माहेरीं आलेल्या ' रुक्मिणीला ' विदर्भ देशानें विपुल द्रव्यसहाय्य केल्यामुळें गंधर्व मंडळीचे कर्ज उमरावतीच्या मुक्कामांत फिटलें. १९२१ ते १९२७ पर्यंत व्याजमुद्दलासुद्धां नारायणरावांनीं सावकारांच्या पदरांत पावणेतीन लाख रुपये टाकले होते. नारायणरावांना ऋणमुक्त करायचें ही एकच महत्त्वाकांक्षा धरून लाडसाहेबांतर्फे कारभार पाहणाऱ्या दादासाहेब काटकऱ्यांनीं कंपनीची व्यवस्था उत्तम ठेविली होती म्हणून ती कर्जफेड सुलभ झाली.

उमरावतीला असा सोहळा चालू असतां नारायणरावांना दोन आपत्तींना तोंड द्यावें लागलें. दिवसांतून दोनदा थंडगार पाण्यानें स्नान करायचें, आणि बाराही महिने बर्फाच्या आच्छादनानें गार केलेलें पाणी प्यायचें हा कार्यक्रम विदर्भातल्या हिवाळ्यांतही त्यांनीं जारी ठेविल्यामुळें त्यांचा आवाज बसून जवळजवळ तीन आठवडे त्यांना कामें

करतां आलीं नाहींत. तेव्हांपासून प्रत्येक हिवाळ्यांत त्यांच्या आवाजावर परिणाम होऊन खेळ बंद पडूं लागले. ज्येष्ठ उपवर कन्या ताईचा कानावरील शस्त्रक्रियेनंतर मृत्यु, ही दुसरी आपत्ति ! त्यापूर्वी नारायणरावांचीं अनेक अपत्यें काळानें हिरावून नेलीं होतीं, पण ऐन उमेदींत त्यांनीं त्या आपत्ति खंबीरपणानें सोसल्या. ताईच्या मृत्यूनंतर एका बुधवारीं ते मुंबईहून उमरावतीला परत आले, त्या दिवशीं रात्रीच्या मृच्छकटिकांत त्यांना वसंतसेनेचा वेष परिधान करून प्रेक्षकांना मोह घालतांना पाहून आम्हाला फार हळहळ वाटली !

ज्याच्यावर विश्वास टाकावा तो स्नेही नाहीं, रसिकांनीं मस्तकीं धारण केलें तरी संसारांत सुख नाहीं, संपत्तीला तृणवत् मानल्याचें बक्षिस काय ?—तर अवाढव्य कर्ज ! अशा प्रकारांमुळें दैवाचीं दुर्विलसितेंच आपल्या नशिबीं आहेत या कल्पनेनें नारायण-रावांच्या मनांत ठाण मांडून कलेविषयींमुद्धां विरक्ति उत्पन्न केली.

१९२८ पूर्वीचे आनंदी नारायणराव ताईच्या मृत्यूनतर पुनः मला दिसलेच नाहींत !

दुःखद विचारांनीं नारायणरावांचें मन इतकें भारावलें होतें, कीं विधिलिखित नाटकाच्या तिसऱ्या अंकाची मार्च १९२८ मध्यें मुंबईला प्रथम तालीम झाली, त्या वेळीं विनायकरावांनीं म्हटलेलें एक पद त्यांनीं त्यांच्याकडून तीनदां म्हणून घेतलें. 'विना-यकराव, पुनः म्हणा' असें त्यांनीं म्हणावें, विनायकरावांनीं तें पद पुनः म्हणावें आणि नारायणरावांनीं डोळे मिटून दुःखाच्या तंद्रींत तें ऐकावें असा प्रकार चालू होता. खिन्नतेच्या दाट छाया नारायणरावांच्या चेहऱ्यावर पसरल्यामुळें त्यानंतरच्या तालमीकडे आमचे लक्ष्य लागलें नाहीं. विनायकरावांनीं म्हटलेल्या पदाचे शब्द खालीलप्रमाणें होतेः—

सांप्रत मज त्यजिलें का ?। देवा। फिरत कसें जग हें। ग्रह ते फिरतां। तरि थारा पदिं तव द्यावा ॥ धृ० ॥

विधिशासन जगीं चुके कुणाला ?। मनुजा तूंचि विसावा ॥ १ ॥

—विधिलिखित नाटकासाठीं जून १९२७ मध्यें पदें करायला मीं सुरुवात केली; त्या वेळीं केलेले माझें तें पहिलें पद होतें !

: ११ :

नाटक बसूं लागलें !

: ३३ :

कित्येक वेळां असें होतें कीं एखाद्या प्रसंगाला अनुरूप म्हणून पसंत केलेली चाल तालमींत म्हटली जाऊं लागली म्हणजे ती तितकी सुरस वाटत नाहीं, आणि तालमींत सुरस वाटलेली चाल प्रत्यक्ष नाटक केलें जातें तेव्हां फिक्की वाटते. तालमींत साधारण वाटणारी चाल रंगभूमीवर असाधारण रंग भरते असाही अनुभव कधीं कधीं येतो. गर्दीमुळें जशी सभाषणांची तशी संगीताचीही रंगत कमीअधिक प्रमाणांत बदलते.

विनायकरावांनीं आणि कादरबक्षांनीं दिलेल्या कांहीं चाली तालमींत म्हटल्या जाऊं लागल्यावर नीरस वाटल्यामुळें, बुवांनीं नव्या चाली दिल्या आणि कादरबक्षांच्या कांहीं चालींच्या ऐवजीं नारायणरावांसाठीं मला मास्तरांकडून चाली घ्याव्या लागल्या. अकोल्याला गोविंदराव टेंबे आणि दादा लाड्डू कंपनींत आले, तेव्हां गोविंदरावांनीं दादांच्या तबल्याच्या साथींत तुलसीदासांतलीं पदें म्हणून दाखविलीं. जवळ जवळ दोन तास आम्हीं सुस्वरांच्या आणि प्रासादिक काव्यपंक्तींच्या मोहिनीनें, जणूं काय भारले गेलों होतों. त्या तंद्रींत मास्तरांनीं दोन सुंदर नव्या चाली अधिक दिल्या. चाली बदलणें किंवा त्यांच्या जागा बदलणें अशा अव्याहत कार्यक्रमामुळें मीं एकंदर शंभर पदें केलीं असतील.

नाट्यकलेचें आणि नाट्यव्यवसायाचें जीवित तालमीवर अवलंबून असतें. बुद्धिवान्, चतुर, आणि कल्पक दिग्दर्शनाखालीं नवें नाटक नटांच्या रोमरोमांत भिनलें पाहिजे, आणि जुन्या नाटकांवर बसूं पाहाणारा गंज त्याच्या हस्तें पुसून काढला पाहिजे. नाट्य-कलेची धार सतत सतेज ठेवण्याचें कार्य कष्टाळू नट आणि कल्पक तालिम मास्तर करूं शकतो. नाटकांत काम करणाऱ्या नटांनाच तालमींचा उपयोग होतो असें नव्हे, तर मुलांपासून म्हाताऱ्यापर्यंत सर्वांना हितकर अशी सुशिक्षणाची हवा कंपनींत खेळत राहते. तालमींचें महत्त्व किर्लोस्कर आणि महाराष्ट्र मंडळीच्या संप्रदायांत होतें तितकें इतर नाट्य—संस्थांत दिसत नव्हतें. पेंढारकरांच्या ललितकलेंत तर ज्यांत मालक बहुधा गैरहजर आहेत अशा नकला घोकायच्या पाठशाळा म्हणजे तालमी, अशी तालमींची एक नवीनच

व्याख्या आणि कल्पना कायम झाली होती. डोळे मिटून जोरजोरानें ओरडत राहणें हेंच ज्यांचें वैशिष्ट्य असे संगीताचा गंध नसलेले एक जुने नट तालीम मास्तरची गादी भूषवीत होते. वास्तविक डोळे म्हणजे भावनांचे आरसे–ते मिटून ओरडणारा नट कल्पांतापर्यंत ओरडला तरी अभिनयकला कशी जागी होईल ?

स्वतः नाटककार आपल्या नाटकाच्या तालमी घ्यायला समर्थ असला तर तें सर्वांत उत्तम. देवल, खाडिलकर, वामनराव जोशी अशा कांहीं नाटककारांचा यासंबंधांत गौरवपूर्ण उल्लेख करतां येईल. दात्यांच्या मालकींतल्या महाराष्ट्र मंडळींत खुद्द दाते, आणि पुण्याला नवें नाटक निघायचें असलें म्हणजे अण्णासाहेब कारखाननीस तालमी घेत. बलवंत मंडळीचे तालीम मास्तर चिंतामणराव कोल्हटकर होते. जुन्या नटांत जुन्या नाटकांच्या तालमी घेऊं शकणारे चिंतूबुवा गुरव हे एक नट होते. परंतु मीं पाहिलेल्या तालीम मास्तरांत बोडसांच्या तालमी मला अधिक नैसर्गिक, रसपूर्ण आणि सुरेल वाटल्या. परतु मनांत नसलें म्हणजे एखाद्या नाटकाचा विचका करण्याचें सामर्थ्यदेखील गणपतरांच्या ठायीं होतें ! मनांत असलें म्हणजे मात्र नाटकांतल्या शब्दाशब्दाचें रहस्य गणपतराव अत्यंत रसिकतेनें स्पष्ट करून दाखवायचे. मान्यवर गायनाचार्यांना देखील गीतगायनाची रसपूर्ण दिशा ते दाखवीत असत. पदाची पहिली ओळ अर्थसुलभतेप्रमाणें तालबद्धतेनेंही अगोदरच्या भाषणाशीं एकजीव झाली पाहिजे म्हणून पद्यपूर्व गद्य भाषणाची आणि पदाच्या सुरुवातीची लय एक असावी, संगीताप्रमाणें गद्य भाषणालाही लय असते आणि असावी, वाक्यांचा उच्चार सुलभ व्हावा म्हणून त्याचे खटकेबाज तुकडे कसे पाडावे, त्या प्रत्येक तुकड्यांतला आणि वाक्या–वाक्यांतला स्वर कसा कायम ठेवावा, असे अनेक ठोकताळे गणपतरावांच्या तालमी पाहून मला समजले. वालावलकरांच्या शब्दोच्चारांची गणपतरावांनीं चिकित्सा केली तेव्हां कोंकणी माणसाचा ‘ अकार ’ निराळा असतो हें मला प्रथम समजलें आणि तेव्हांपासून वालावलकरांच्या ‘आकारा’पेक्षां त्यांच्या अकारानेंच माझें लक्ष वेधून घेतलें !

एखादा तालीममास्तर कंपनीचा स्वतः मालक असो अगर नसो, कंपनीनें स्वीकारलेल्या नाटकाच्या मगदुराप्रमाणें त्याचा प्रयोग आकर्षक व्हावा म्हणून त्यानें झटलें पाहिजे. नटांची नव्या नाटकावरील श्रद्धा उडणार नाहीं अशीही खबरदारी त्यानें व्यवसायाच्या ‘ मानसिक आघाडीवर ’ घेतली पाहिजे. नाटकांत रंगून नटानें काम केल्याशिवाय कोणतेंही नाटक यशस्वी होत नसतें आणि म्हणून नाटक रंगभूमीवर येईपर्यंत तरी नटांच्या मनांत नाटकासंबंधीं अविश्वास निर्माण होणार नाहीं अशी खबरदारी घेणें हें प्रत्येक तालीममास्तरचें धर्मकर्तव्यच समजलें पाहिजे. परंतु भाऊरावांच्या वेळेपासूनचा अनुभव, गडकरी मास्तरांचा बरोबरीच्या नात्यानें झालेला सहवास, गंधर्व मंडळीची मालकी, विनोदी नटाला असामान्य असें द्रव्यार्जन, अशा अनेक कारणांमुळें आपण कोणी तरी परमपुरुष (Superman) आहों अशी भावना गणपतरावांच्या

मनांत निर्माण होऊन, इतरांनीं देखील आपल्याला तसेंच मानलें पाहिजे हा त्यांच्या अंतरींचा अट्टाहास होता. गणपतराव गंधर्व कंपनींत आल्यामुळें चांगलीं नाटकें पाहायला सांपडतील आणि माझेंही नाटक चांगलें बसेल म्हणून मला आनंद झाला होता. पण मी सुशिक्षित होतों, गणपतरावांच्या कृपेनें गंधर्व मंडळीचा नाटककार झालों नव्हतों आणि मला थोडा स्वाभिमानही होता! गणपतरावांना सर्वच बाबतींत श्रेष्ठ समजण्याची माझी तयारी नसल्यामुळें त्यांचा आणि माझा योग फलदायी झाला नाहीं.

' तुमचं नाटक चांगलं आहे—आणि गणपतराव तालमी घ्यायला आले तर निःसंशय यशस्वी होईल ' असें पटवर्धन-रानडे वगैरे नटांचें मत होतें. प्रत्येक नट श्रद्धेनें आणि आपुलकीनें नाटकांत काम करायला तयार होता. डिसेंबरांत ठरलेलें बडोद्याचें लग्न लांबणीवर पडल्यामुळें तीन महिन्यांची जास्त सवड सांपडली होती.

माझ्या नाटकांतील कांहीं शब्द सुरुवातीला गणपतरावांनीं नापसंत केले. 'एव्हढा' ऐवजीं 'इतका,' 'हवा' ऐवजीं 'पाहिजे' आणि 'झोंपला' ऐवजीं 'निजला' असे शब्द मीं वापरायला पाहिजे होते असें त्यांचें मत होतें. गणपतरावांनीं अशा 'अपशब्दांची' आणि मीं वापरलेल्या माफक अनुप्रासांची तालमींत चेष्टा सुरू केली. 'दास्याच्या दुर्दैवांत' असा अगदीं साधा अनुप्रास दिसला, तरी ' गडकरी मास्तर की जय ' असे उद्गार ते काढूं लागले. मीं त्या प्रकारांची सुरुवातीला स्नेहजन्य विनोदांत जमा केली.

स्वजनवंचित नायक आपल्या एकेकाळच्या अनुयायांचीं दुरुत्तरें ऐकून 'काय ऐकलं मीं हें' असे उद्गार तिसऱ्या अंकांत काढत होता. अगदीं तेंच वाक्य एका प्रसंगीं एकच-प्याल्यांत सुधाकराच्या तोंडीं आहे. पण म्हणून मीं एकच प्याल्याची उसनवारी केली असें म्हणतां येईल का? माझ्या नाटकाचा आणि एकच प्याल्याचा विषय वेगळा, स्वभावचित्रें वेगळीं, नाटकाचा आरंभ-मध्य-आणि पर्यवसानही निराळें होतें. व्यसनाची शोकपर्यवसायी कथा मीं लिहिली नव्हती. दुबळ्या मनाचा पुरुषार्थशून्य नायक मीं निवडला नव्हता. तळीरामासारखे कावेबाज नादान माझ्या नायकाला बहकवीत नव्हते. दुसऱ्या अंकांत नायकाला बंदीखान्यांत डांबून ठेवण्याची राजा आज्ञा करतो, त्या वेळीं ' बाबा, धनंजयांना बंदीखान्यांत लोटूं नका ' अशी विनंती करीत नायिका प्रवेश करायची. विद्याहरणांतली देवयानी—' बाबा, तसं वचन देऊं नका ' अशी विनंती करीत एकदा प्रवेश करते, त्या प्रसंगाशीं माझ्या नाटकांतल्या प्रसंगाची उपज किंवा पर्यवसानाच्या दृष्टीनें कोणतेंच साम्य नव्हतें. आपला प्रियकर आत्महत्या करायला उद्युक्त झाला असतां नायिका, ' काय हा अविचार? ' असे शब्द स्वाभाविकपणेच उच्चारणार नाहीं का? तशा प्रसंगीं हजारों वर्षांपूर्वीच्या प्रियतमेनें जे उद्गार काढले असतील तेच उद्गार आजच्या प्रियतमेच्या तोंडून बाहेर पडतील, आणि आणखी हजार वर्षांनंतरची प्रियतमादेखील त्याच शब्दांचा आश्रय घेईल. फ्रान्सच्या रणभूमीवरील एक दाखला द्यायचा मोह या ठिकाणीं अनावर होतो. ' We will fight in front of

Paris, we will fight in Paris, we will fight behind Paris ' असे उद्गार पॅरिस शहराच्या गळ्याला जर्मन सेनासागराचा फांस बसला असतां तीन वेगवेगळ्या युद्धांत फ्रान्सच्या तीन निरनिराळ्या पंतप्रधानांनीं काढले, ते काय एकमेकांची उसनवारी करून ? उसनवारी ठरविण्याचा एकच निकष असूं शकतो तो असा, कीं दोन नाटकांत एकाच स्वरूपाचीं स्वभावचित्रें किंवा एकाच स्वरूपाच्या घटनांची निपज आणि पर्यवसान आहे काय ? क्षणमात्र असें गृहीत धरलें, कीं माझ्या नाटकांतील कांहीं प्रसंग सकृद्दर्शनीं इतर नाटकांतल्या प्रसंगांसारखे वाटत असले, तरी तालीम मास्तरनें भर तालमींत, 'हें विद्याहरण बरं का'–'हा एकच प्याला' अशी ललकारी देण्यांत स्वारस्य काय ? त्यामुळें नटांची नाटकावरील श्रद्धा उडायला मदत झाली नसती का ? साहित्यसम्राटांचीं नाटकें करणाऱ्या नटांसमोर उभा केलेल्या एका तेवीस वर्षें वयाच्या मुलाच्या नाटकाबद्दल त्यांना काय वाटलें असेल ? गणपतरावांनीं असे प्रकार सुरू केले !

'माझ्या आणि त्यांच्या प्रेमापासून उत्पन्न झालेल्या अपत्याकडेच या राज्याचा वारसा जाणं इष्ट आहे, ' असें एक नायिकेचें स्वगत वाक्य माझ्या नाटकांत होतें. अकोल्याला तालीम चालू असतां गणपतरावांनीं त्या वाक्यावर अश्लीलतेचा शिक्का मारला ! तो कुणालाच पटला नाहीं. ' कुचभल्ली वक्षाला–टोंचुनि दुखवी मजला' हें काव्य जन्मभर गाऊन टाळ्या मिळविणाऱ्या नटाला अश्लील वाटावें असें त्या स्वगतांत कांहींच नव्हतें. भर तालमींत तालिम मास्तरांच्या भाष्याला सुरवात झाली म्हणून शेवटीं मी तालमींतून उठून गेलों, कारण माझ्या सहनशीलतेचा तोंपावेतों अंत झाला होता. माझ्या मागोमाग मास्तर कृष्णराव वगैरे नट मंडळी आली. मास्तर म्हणाले, 'कासोट्याचें पाणी प्यावें', हें संशयकल्लोळांत चालतं वाटतं ? ' कांहीं वेळानें नारायणराव मला बोलवायला आले तेव्हां त्यांना मी मेनकेंतल्या ' मातृपदीं तनु मम बसवा'ची आठवण दिली आणि 'मी तालमीला येत नाहीं ' असें सांगून त्यांना माघारी पाठविलें ! तालीम संपतांना मी तालीम हॉल शेजारून जात होतों तेव्हा नारायणरावांनीं मला विचारलें, ' देवा, या पदांतला एक शब्द बदलून देता का ? इथें आकार पाहिजे.' 'मला कांहीं विचारूं नका–त्या विद्वानांना विचारा–' असें सांगून मी तसाच निघून गेलों—त्या दिवसापासून गणपतराव माझ्यावर अधिकच नाराज झाले !

नटांचीं भाषणें अस्खलित पाठ असावींत हें तालिम मास्तराचें अवश्य कर्तव्य ललितकलेचे तथाकथित तालिममास्तरदेखील चोख बजावीत होते. गणपतराव येण्यापूर्वी नारायणरावांचा पहिला अंक बहुतेक पाठ झाला होता. खनपटीला बसलें म्हणजे नारायणराव वाटेल ते कष्ट घेऊन आपली नक्कल पाठ करतात हा अनुभव मला पुढें आला. नक्कल पाठ केल्याशिवाय नारायणरावांनीं तोंपावेतों एकही नवें नाटक रंगभूमीवर आणलें नव्हतें—कदाचित 'सहचारिणी' हा एकच अपवाद असेल ! पण, कोल्हटकरांचें

यशापयश सहचारिणी नाटकावर अवलंबून नसण्याइतके ते प्रथितयश होते. माझ्या नाटकांतील भाषा देवलांसारखी सुबोध आणि प्रासादिक नव्हती हें मी कबूल करतों. परंतु ज्या माझ्या नाटकांतली भाषा नाटकांत कामें करणाऱ्या इतर सर्व नटांना पाठ झाली, इतकेंच नव्हे, तर विष्णु घाग आणि जनार्दन मराठे हीं मुलें जें नाटक सबंध तोंडपाठ म्हणत, त्या नाटकांतली नक्कल बालगंधर्वांना कां पाठ होऊं नये ? कारण इतकेंच कीं, गणपतरावांना ऐन वेळीं देवलांच्या भाषेबद्दल प्रेमाचें भरतें आलें आणि 'काय ही भाषा ? काय ही अनुप्रासांचा हट्ट—भाषा कशी पाहिजे महाराजा ! '—वगैरे भाष्यें त्यांनीं भर तालमींत सुरू केलीं. त्यामुळें 'विधिलिखितांतली नक्कल आपल्याला पाठ होणें शक्य नाहीं ' असा अविश्वास नारायणरावांच्या मनांत निर्माण झाला. नक्कल पाठ करण्याकरितां माझ्या हस्तलिखिताची वही हातांत घेऊन नारायणराव कंपनींत हिंडूं लागले म्हणजे, 'ही नक्कल पाठ होते आहे बरं का ' असाही 'इनोद' होऊं लागला !

माझें नाटक अयशस्वी झालें असलें, तर त्याला गणपतराव सर्वस्वी कारणीभूत झाले असें मी म्हणणार नाहीं. परंतु एखाद्या नाटकाचा प्रयोग निर्दोष झाल्यावर जर तें अयशस्वी झालें तर त्या अपयशाबद्दल नाटककाराला सर्वस्वी जबाबदार धरतां येईल. राजाचे बंड नाटकाचा प्रयोग महाराष्ट्र मंडळीनें इतका उत्तम बसविला होता कीं त्याच्या अपयशाचें सर्व पाप नेमकें नाटककाराला स्वीकारावें लागलें. मार्च १९२८ मध्यें आम्ही मुबईला गेलों तरी नारायणरावांचा दुसरा अंक नीट पाठ नव्हता आणि पहिला खेळ लागला तरी तिसरा अंक अजिबात पाठ नव्हता ! बालगधर्वांना प्रमुख पात्र कल्पून लिहिलेलें नाटक त्यांचीच भाषणें पाठ नसतांना रंगभूमीवर आलें, तरी त्याची तालिम मास्तरांना दिक्कत वाटूं नये याला काय म्हणावें ? 'वसंतरावांचें नाटक मी फुकट बसवीन ' या आश्वासनांतील ' बसवीन ' या शब्दाचा अर्थ तरी काय होता ? सावरकरांचें सन्यस्त खड्ग नाटक, कीं ज्याच्यासारखी क्लिष्ट भाषा मराठी रंगभूमीवर कधींच आली नसेल, बलंवत मंडळीनें मुखोद्गत केल्याशिवाय रंगभूमीवर आणलें का ? माझ्या नाटकांत पुरेसे दोष नव्हते, म्हणून त्याच्या प्रयोगांत त्रिदोषांचा काढा ओतणें मित्रकार्य म्हणून गणपतरावांना अवश्य वाटलें काय ?

घाईघाईनें माझें नाटक रंगभूमीवर आणावें लागलें असेंही झालें नाहीं. नाटक रंगभूमीवर येऊन मुंबईंत आठ आणि पुण्यांत दोन खेळ झाले, तरी नारायणरावांची तिसऱ्या अंकांतली नक्कल पाठ नव्हती. मुंबईचा मुक्काम संपून पुण्याचे पहिले दोन खेळ जाहीर होण्यापूर्वी आठ आठवड्यांचा काळ गेला, तरी नव्या नाटकाची तालीम न घेतां गणपतराव जुनी नाटकें नटांना शिकवीत होते. नारायणरावांनीं गणपतरावांचें ऐकलें नसतें म्हणावें, तर ' तिसऱ्या संबंधाच्या ' नव्या नवतीच्या त्या काळांत, ' माझ्यावरील नारायणरावांची भक्ति दरदिवशीं वाढत होती ' (भूमिका पृ. ३३९) असें गणपतरावांनींच नमूद केलें आहे. पुण्याच्या पहिल्या दोन खेळांचा प्रकार पाहून अखेर

मीच नारायणरावांना दोन दिवस दोन दोन तास नक्कल सांगत बसलों. त्याचा सुपरिणाम असा झाला, कीं सहा महिने पाठ न झालेली नक्कल चार तासांत मुखोद्गत होऊन पुण्याचा तिसरा प्रयोग निर्दोष झाला. माझ्यापेक्षां नटश्रेष्ठ गणपतरावांचें नारायणरावांवर शतपटीनें जास्त वजन होते आणि म्हणूनच त्यांनीं मनावर घेतलें असतें तर नारायणरावांची नक्कल मुंबईच्या पहिल्या खेळापूर्वी पाठ झाली असती असें मी म्हणतों.

तालमींतल्या तसल्या अशिष्ट प्रकारामुळें नटांची आणि नारायणरावांची माझ्या नाटकावरील श्रद्धा उडून तें जन्मापूर्वीच परलोकवासी झालें असतें. परंतु नारायणरावांना आणि गंधर्व मंडळींतील प्रत्येकाला माझ्याबद्दल सदैव वाटणाऱ्या प्रेमामुळें तसा आत्यंतिक प्रकार झाला नाहीं !

रंगीत बेरंग : ३४ :

आपण वर्तविलेल्या भविष्याबरहुकुम माझें नाटक रंगभूमीवर यावें म्हणूनच कीं काय, गुर्जर ज्योतिष्यांनीं ६-४-१९२८ चा मुहूर्त पहिल्या प्रयोगासाठीं काढून दिला. त्यामुळें मुंबईला जातांच मार्च महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यापासून विधिलिखिताच्या तालमी जास्त नेटानें सुरू झाल्या. तिन्ही अंक पाठ म्हटले (किंवा वाचले) जाऊ लागल्यावर कथानकाची साकल्यानें कल्पना येऊन पुष्कळ नटांना नाटक आवडूंही लागलें. कादरबक्ष, पटवर्धनबुवा आणि मास्तर कृष्णराव अशा तिघांनीं चाली दिल्यामुळें संगीतांत विविधता आणि आकर्षकपणा अनुभवाला येत होता. प्रत्येक चाल चांगली असावी म्हणून बुवांनीं आणि मास्तरांनीं मला फार मदत केली. आपल्या स्वररचनेला हिंदी शब्दांचा पेहराव चढवितांना मास्तर जुन्या हिंदी चीजांतील 'सोतन बसकीनो' 'चरचा करोंगी,' 'सिसफुल मेंदी' इत्यादि शब्द बेधडक वापरित होते. नाटकांतलीं पदें सहज स्फूर्तीनें झालीं तर उत्तम ! पदासाठीं निवडलेला प्रसंग जितका रसपूर्ण आणि व्यापक आर्जवाचा (appeal) असेल, तितकें पद अधिक लोकप्रिय होतें. पद तयार करतांना प्रत्येक नाटककार एखादी विशिष्ट पद्धत स्वीकारतो. खाडिलकर चालींतील शब्दांचे ऱ्हस्व-दीर्घ समजावून घेत, आणि त्या कोष्टकांत बसतील असे शब्द तयार करून आणीत. मूळ चिजेतील शब्दांच्या मात्रा चुकूं नयेत म्हणून अमरकोश जवळ घेऊन पदें तयार करणारे एक नाटककार मीं पाहिले आहेत. आपलें पद अमर होण्याकरितां यापेक्षां कोणता जास्त जालीम उपाय सांपडूं शकेल ?

चालीबरहुकुम सुचतील त्या मराठी शब्दांचें एक जुजबी (Experimental) पद करावें, तें गुणगुणून चालीच्या रसाशीं आणि लयीशीं समरस व्हावें, आणि मग नाटकांतील पद करावें ही पद्धत मला उपकारक वाटली. चालीचें स्वारस्य नाटककाराच्या मनांत

बिंबल्याशिवाय चांगलें पद तयार होत नाहीं असें मला वाटतें, आणि म्हणूनच गाण्याचें अंग असणाऱ्या किंवा मर्म जाणणाऱ्या नाटककारांचीं पदें जास्त चांगलीं होतात. नाटकांतील पदें म्हणजे एक विशिष्ट प्रकारची काव्यरचना असते. चांगला कवि चांगली पदें करीलच असें नाहीं, याची साक्ष गडकऱ्यांचीं पुण्यप्रभावांतली पदें देतील. संभाषणाच्या ओघामुळें आयता विषय आणि भावनेचा ओघ सांपडल्यामुळें नाटकांतील पदें करणें एका दृष्टीनें सोपें असतें, पण त्यांतही तंत्र असें आहेच. भावनाशून्य प्रसंगीं पद घातलें तर तें यशस्वी होत नाहीं. संभाषणाचा ओघ सोडून काव्याची भलतीच भरारी मारली तर पद यशस्वी होत नाहीं. ज्या शब्दांचा अर्थ समजणार नाहीं अशी शब्दयोजना उपकारक ठरत नाहीं. वास्तविक हा एका स्वतंत्र लेखाचा विषय आहे. नदकुमारांतील मालकंसाची एक चाल घेऊन मीं पद केलें. पण त्यात मूळ पदाची गंमत येईना. त्या वेळीं राजण्णा तबलजी म्हणाले–‘ त्या पदांत झणत्कार आहे.’ त्यामुळें गुर्जरांच्या पदांतील अनुस्वारित शब्दाकडे माझें लक्ष्य जाऊन, सुयोजित अनुस्वार पदाची नादमधुरता वाढवितात हें मला समजलें.

गंधर्व कंपनींत कपडा इतका विपुल होता, कीं तोच निवडून वापरला असता तर त्याचा जुनेपणा प्रेक्षकांच्या लक्षांतही आला नसता. आणि म्हणूनच, खर्च वाढूं नये म्हणून नवे कपडे तयार करूं नयेत असे माझे मत होतें. परंतु गधर्व कपनीच्या नव्या नाटकांत नवा कपडा पाहिजेच म्हणून नारायणरावांनीं प्रत्येक कपडा नवा तयार केला. गंधर्व कंपनीच्या राजदरबारी नाटकांत नेहमीं जरीचे अंगरखे वापरीत, परंतु माझ्या सूचनेवरून जरीचे लांब कोट (ज्यांना शेरवानी म्हणतात) आणि पांढऱ्या सुरवारी नारायणरावांनीं तयार केल्या. नाटकाचे देखावे लक्ष्मणराव थिटे पेंटर उमरावतीपासून तयार करीत होते, परंतु सर्व देखावे पहिल्या खेळापूर्वी तयार होतील असा रंग दिसेना ! तेव्हां नारायणरावांनीं बाबूराव पेंटरांना तार करून रंगकार्यासाठीं निकडीनें कुमक मागविली. बाबुरावांनीं आपल्या महाराष्ट्र फिल्म कंपनींतले दोन निष्णात कलावंत ताबडतोब पाठवून दिले. त्यांनीं जे दोन सुंदर पडदे एका आठवड्याच्या आंत तयार केले, ते थिट्यांच्या पडद्यापेक्षां अधिक कलापूर्ण दिसत होते. बाबुरावांनीं पाठविलेले ते दोघे कलावंत म्हणजेच पुढें तुकाराम बोलपटाचे दिग्दर्शक म्हणून प्रख्याति मिळविलेले दामले आणि फत्तेलाल !

कोणतेंही नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वी तें पोलिसखात्यानें मंजूर करावें लागतें. नामंजूर करण्यासारखें माझ्या नाटकांत कांहीं असेल अशी कुणाला कल्पना नसल्याकारणाने बापूरावांनीं मार्च महिन्याच्या शेवटच्या आठवड्यांत माझ्या नाटकाची वही पोलिसांच्या स्वाधीन केली. नाटक रंगभूमीवर यायला तीन दिवस उरले होते, तेव्हां दोन वाक्यांवर पोलिसखात्यानें राजकीय दृष्ट्या आक्षेप घेतला ! पोलिसांनीं आक्षेप घेतलेलीं दोन्ही वाक्यें रंगभूमीवरील भाषणांतून एका झटक्यांत मीं कमी केलीं. परंतु

आक्षेपित वाक्यें माझ्या नाटकाच्या पांच हजार पुस्तकांच्या पहिल्या आवृत्तींत छापलीं जाऊन तयार होतीं, त्यांचें काय करायचें हा पेंचप्रसंग एकाएकीं आमच्यासमोर उभा राहिला ! सुदैवानें माझे मुद्रक, म्हणजे पुण्याच्या गणेश प्रिंटिंग प्रेसचे भागीदार मालक गणपतराव गोखले, नुसते मुद्रक नसून माझे स्नेही होते. त्यांनीं एका दिवसांत आक्षेपित वाक्यांविरहित दोन नवीं पानें छापून जुनीं पानें निकालांत काढलीं.

गंधर्व मंडळीची सुरुवात झाली तेव्हां सौभद्र-शाकुंतलांतली कांहीं दृष्ट लागण्यासारखीं छायाचित्रें काळबादेवीच्या तारापोर नांवाच्या चित्रकारांनीं काढलीं होतीं. गंधर्व मंडळीच्या प्रत्येक नव्या नाटकाचीं छायाचित्रें सुप्रसिद्ध चित्रकार मोरेश्वर नारायण कीर्तिकरांनीं चित्रित केलीं होतीं. ललितकलेच्या सत्तेच्या गुलामांतील छायाचित्रें मुंबईच्या रेक्स् स्टूडिओच्या अनंतराव राजाध्यक्षांनीं घेतलीं होतीं. त्यांनींच माझ्या नाटकाचीं छायाचित्रें घेतलीं.

स्त्री-भूमिका करणाऱ्या नटांनीं बायकांप्रमाणे केस राखण्याची पद्धत होती. परंतु १९२६ सालीं नारायणरावांचे केस इतके 'अपुरे, असमाधानकारक आणि निराशा-जनक' झाले, कीं त्यांनीं डोक्याचा गोटा करून टोप वापरायला सुरुवात केली. माझ्या नाटकाच्या वेळीं त्यांनीं मुंबईच्या सुप्रसिद्ध फ्युसिल कंपनीला भेट देऊन स्वतःकरितां, इतर स्त्रीभूमिका करणाऱ्या नटांकरितां, आणि गणपतरावांसारख्या पुरुष पात्राकरितां सुद्धां पॅरिसहून टोप मागविले. परंतु टोप कितीही सफाईदार झाला तरी तो नैसर्गिक केशभाराची उणीव भरून काढूं शकत नाहीं !

विधिलिखितांत नायकाच्या भूमिकेला प्राधान्य असल्यामुळें विनायकराव खूष होते, रॉबिनहुडच्या धर्तीची मेघनादाची भूमिका छोटी पण आवेशपूर्ण असल्यामुळें महादेव अभ्यकरांना महत्त्व प्राप्त झालें होतें, गंधर्वांच्या रंगभूमीवरील अंगरख्यांना आणि मुकुटांना रजा मिळून अगदीं नव्या पद्धतीची वेषभूषा तयार झाली होती.

अखिल हिंदुस्थानांतील अग्रेसर आणि रसज्ञ तबलजी, महंमदजान तिरखवा, १९२८ च्या मार्च महिन्यांत गंधर्व मंडळींत राहिल्यामुळें बालगंधर्वांच्या गायनाला नवा तजेला चढला होता. ऑर्गनवर केशवराव कांबळे, तबल्यावर तिरखवा आणि सारंगीवर कादरबक्ष हा एक अपूर्व मिलाफ होता. त्यांच्या साथीशी मास्तर कृष्णराव आणि विनायक-राव अटीतटीचा संग्राम करीत असत, तर बालगंधर्व तिजबरोबर एकजीव होऊन गात असत. त्यामुळें साथ तीच, पण नारायणरावांचें पद सुरू झाल्यावर निराळीच मौज वाटायची. इतरांचीं आणि नारायणरावांचीं लागोपाठ पदें असलीं म्हणजे साथीच्या रसनिर्मितींतील फरक जास्त ठळकपणें प्रत्ययाला येत असे. मानापमानांत धैर्यधराच्या 'झालें युवति मना' या पदानंतर लगेच सुरु होणारें भामिनीचें 'मला मदन मासे,' किंवा स्वयंवरांत कृष्णाच्या 'कांता मजसि तूंच' नंतरचें रुक्मिणीचें 'नरवर कृष्णासमान' या पदांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करतां येईल. लागोपाठ नारायणरावांचींच पदें असलीं म्हणजे

रंगमंदिरांतली हवा सुस्वरांनीं धुदकारून जात असे. उदाहरणार्थ एकच प्याल्यांतील 'शंकाहि नाहीं,' 'दहती बहु मना' हीं पदें आणि मानापमानांतील 'पाहीं सदा मी,' 'नाहीं मी बोलत' आणि 'सवतचि भासे मला.' तंतुवाद्यांनीं देखील नम्र होऊन खालीं मान घालावी अशी नारायणरावांच्या सुरेलपणाची महती होती. तिरखवांच्या तबल्याची आस इतकी अप्रतिम असे कीं ऑर्गनचा स्वर धरल्याप्रमाणें अखंड नाद त्याच्या तबल्यांतून ऐकूं येत असे. त्यामुळे एखाद्या बहारीच्या पदाच्या वेळीं नारायणरावांच्या गळ्यांतून निघणाऱ्या आणि साथीच्या वाद्यांच्या स्वराचा इतका एकजीव होत असे, कीं नारायणराव क्षणकाल गप्प राहिले तरी त्यांनीं भरदार आकार लावला आहे असें वाटायचें.

शिल्पकार फडक्यांनीं सवतीसमत्सर आणि वधूपरीक्षा नाटकावर रत्नाकर मासिकांत परीक्षणें लिहून टीकाकार म्हणून लौकिक मिळविला होता. रंगीत तालमीपूर्वी मीं त्याना माझें नाटक वाचून दाखविलें. तालीम चालू असतां ते एकदां आले होते तेव्हां त्यांना पदें आवडलीं होतीं, पण नाटक ऐकून त्यांनीं तीव्र नापसती व्यक्त केली. माझ्या नाटकावर निःस्पृहतेनें दिलेला तो पहिलाच प्रतिकूल अभिप्राय होता! परंतु खाडिलकरांचीं किंवा गडकऱ्यांचीं नाटकें सुद्धां त्यांना आवडत नव्हतीं इतक्या विचित्र दृष्टिकोनानें ते मराठी नाटकांकडे पाहत असल्यामुळें, मी निरुत्साह झालों नाहीं. मला निरुत्साह करणारी एकच गोष्ट होती—नारायणरावांची नक्कल!

अशा परिस्थितींत २७-३-२८ रोजीं माझ्या नाटकाची रंगीत तालीम झाली. सर्व निकटच्या परिचितांना रंगीत तालमीचें आमंत्रण देण्याचा पूर्वी प्रघात होता. पण त्यामुळें परिचितांच्या परिचितांची सुद्धां गर्दी जमून रंगभूमीवर नाटक येण्यापूर्वी गांवांत बरींवाईट मते पसरतात, असा अनुभव ललितकलेला आणि मेनका नाटकाच्या वेळीं गंधर्व मंडळीला आला होता. त्याची पुनरावृत्ति होऊं नये म्हणून माझ्या नाटकाच्या रंगीत तालमीला अगदीं खाजगी स्वरूप दिलें गेलें. कंपनीतली रिकामी मंडळी, पांचदहा स्नेही मंडळी, तालीममास्तर आणि नाटककार इतकाच प्रेक्षकवर्ग हजर होता. भरलेल्या रंगमंदीरासमोर नाटक करतांना नटांना जो हुरुप वाटतो आणि तिकिटें काढून रससेवनासाठीं आलेले प्रेक्षक नाटकाला जो उठाव देतात, त्याचा अशा मूठभर प्रेक्षकांसमोरच्या रंगीत तालमींत साहजिकच अभाव असतो. स्वतः लिहिलेलीं तींच तीं वाक्यें चार सहा महिने दररोज ऐकून नाटककाराला तर आपल्या नाटकाचा इतका वीट आलेला असतो, कीं रंगभूमीवर नाटक येऊन आपण केव्हां एकदां 'मोकळे' होतो असें त्याला वाटत असतें—निदान मला तरी वाटत होतें. सबब त्या दिवशींच्या चैतन्यहीन वातावरणानें माझा सुरुवातीपासून विरस झाला, आणि तिसऱ्या अंकांत बालगंधर्व जेव्हां नाटकाची वही समोर धरून प्रवेश करते झाले त्या वेळीं तर माझें धैर्यच खचलें! तालमीनंतर पसरलेल्या अप्रसन्न वातावरणामुळें मला कंपनींत तोंड दाखवायची सुद्धां लाज

वाटूं लागली. 'मीं हें नाटक लिहिलें कशाला आणि गंधर्व कंपनीनें तें बसविलें कशाला' अशा विचारांनीं मीं हताश झालों. सभोंवार पाहावें तो मला धीर देणारा कोणी दिसेना ! अशा स्थितींत दत्तोपंत खाडिलकरांनीं मात्र निश्चयानें सांगितलें, 'घाबरूं नका—नाटक चांगलें होईल ! ' पांचावर धारण बसून खिन्न झालेल्या माझ्या मनःस्थितीला सुसह्य करण्याचें सामर्थ्य दत्तोपंतांच्या त्या पांच शब्दांत मला आढळून आलें.

रंगीत तालमीनंतर नाटकाला आठ दिवस अवकाश होता, तरी नारायणरावांना वेठीला धरून त्यांची नक्कल पाठ करून घेण्याचा प्रयत्न झाला नाहीं. माझ्या अननुभवामुळें आणि लहान वयामुळें मला कांहींच करतां येणें शक्य नव्हतें, पण गणपतरावांचा अधिकार खात्रीनें मोठा होता. वेळींअवेळीं बाळासाहेब पंडितांचें प्रवचन सुरू करण्याऐवजीं, गतापराधांबद्दल बालगंधर्वांचे कबुलीजबाब घेण्याऐवजी किंवा आपल्या शेतीवाडीचें संकीर्तन करण्याऐवजीं नारायणरावांची नक्कल त्यांनीं पाठ करून घेणें अधिक अगत्याचें होतें. नक्कल पाठ न करतां नाटक करावें असा नारायणरावांचा हेतु नव्हता. नक्कल पाठ होईल अशी आशा त्यांना वाटत होती. परंतु नाटकाला तीनचार दिवस उरले तरी नक्कल पाठ होत नाहीं हें पाहून त्यांची हिंमत खचली. त्या वेळीं नक्कल पाठ करायचा खटाटोपच कमी व्हावा अशा रीतीनें तिसऱ्या अंकांतल्या नायिकेच्या वाक्यांवर कात्री चालवून, नक्कल सुटसुटीत करण्याची कामगिरी गणपतरावांनीं पत्करली. हें काम अर्थातच लाडसाहेबांनीं केलेल्या कराराच्या कागदाबाहेरचें होते, पण दरमहा साडेचारशें रुपये घेतल्यावर नारायणरावांच्या हरतऱ्हेनें उपयोगी पडणें नैतिक दृष्ट्या अवश्य नव्हतें का ?

मला त्या प्रकाराची कांहींच कल्पना नव्हती. दुपारीं मी माझ्या खोलींत निद्रादेवीची आराधना करीत असतां पटवर्धनबुवा आले, आणि शेजारच्याच खोलींत चालू असलेल्या कापाकापीची बातमी त्यांनीं मला दिली. नाटकाचा प्रयोग लांबतो म्हणून नाटकाचा विस्तार कमी केल्याचीं पुष्कळ उदाहरणें आहेत, पण नक्कल पाठ होत नाहीं म्हणून असल्या महत्कार्याला कुणी कधीं उद्युक्त झालें नसेल. माझ्या नाटकाचा प्रयोग गंधर्व मंडळीच्या इतर नाटकांप्रमाणें पांच तासांत आटोपण्यासारखा असूनही, नायिकेच्या सर्वांत महत्त्वाच्या प्रवेशावर कात्री चालविली जावी हें बुवांना सुद्धां सहन झालें नाहीं !

गणपतराव—नारायणरावांचा मुलाहिजा न बाळगतां मीं त्या कत्तलखान्यांत प्रवेश केला ! मी रागावलों आहें हें ओळखून नारायणराव म्हणाले, ' आम्ही थोडीं वाक्यं कमी करीत होतों—तुम्हाला दाखवणारच होतों ! '—एखाद्याचें नाक त्याच्या नकळत जरी कापलें, तरी तें त्याच्या हातावर ठेवून त्याला दाखविण्यासारखा प्रामाणिकपणा कोणता असेल ?

' नक्कल पाठ करायची सोडून तुम्ही हें काय आरंभलं आहे ? माझीं महत्त्वाचीं

वाक्यं कमी करण्यापूर्वीं शेजारच्या खोलींतून मला बोलवण्याची सुद्धां गरज वाटूं नये, इतका नाटककार तुम्हाला कःपदार्थ वाटतो कीं काय? गणपतराव, हा तुमचा कारभार दिसतो!'—असें मीं पुष्कळच बोललों.

त्यावर निर्विकार चेहरा करून 'मी नाहीं हो, नारायणराव म्हणाले म्हणून कांहीं वाक्यं कमी करीत होतों;' असें भाष्य करून गणपतरावांनीं प्राप्त परिस्थितीवर प्रकाश टाकला.

'पण देवा, तुम्हाला पसंत नसेल तर मीं सबंध नक्कल पाठ करतों–माझी ना नाहीं'—असा नारायणरावांनीं खुलासा केला!

कत्तलखान्याला कुलुप लागलें—वातावरण गंभीर झालें होतें—गणपतराव आपल्या खोलींत जाऊन 'प्रभाकर—चिकित्सेचा' प्रचंड ग्रंथ चाळीत बसले. आसन्नमरण नाटकावर उपाय योजिण्याकरितां एखादी सूतशेखर मात्रा शोधून काढण्याच्या स्तुत्य उद्देशानें असेल कदाचित्! आपल्या धाकटया मुलीचे केस 'बॉब' करण्याकरितां नारायणराव तिला घेऊन फ्युसिल कंपनींत निघून गेले. माझ्या नाटकाच्या 'बॉबिंगला' अनुरूप असाच तो शेवट होता!

सिनेमासृष्टींत 'मॉन्टाज' कीं काय म्हणतात ना अशा प्रकाराला?

पहिली रात्र : ३५ :

एप्रिलच्या ६, ७, ८ व ९ तारखेला ईस्टरची सुट्टी असल्यामुळें विधिलिखित नाटकाचे ओळीनें चार प्रयोग जाहीर झाले, आणि प्लॅन उघडतांच चारी खेळांचीं तिकिटें पहिल्या दिवशींच खपलीं. हा प्रभाव मुंबईकरांना माहित नसलेल्या माझ्या नांवाचा नसून तो गंधर्व मंडळीच्या नव्या नाटकाचा महिमा आहे हें मीं ओळखून होतों. सहा तारीख उजाडल्यापासून माझी चित्तवृत्ति ठिकाणावर नव्हती. आपल्या नाटकाचें स्वागत प्रेक्षक कसें करतील, नाटक मंडळीला तें लाभदायी होईल किंवा नाहीं, पांचपन्नास मंडळींनीं पांच महिने घेतलेले श्रम, त्यांच्या आशा–आकांक्षा आणि त्यांचा उत्साह अनाठायीं तर ठरणार नाहीं, हजारों रुपयांचा निष्कारण चुराडा उडाला असें दूषण तर माझ्या वांट्याला येणार नाहीं, अशा अनेक शंकाकुशंका माझ्या मनांत थैमान घालीत होत्या. ज्या हौसेनें आणि प्रेमानें माझ्यासारख्या एका अज्ञात लेखकाचें नाटक बालगंधर्वांनीं घेतलें त्याचें चीज होणार कीं नाहीं, हा विचार मला सर्वांत अधिक यातना देत होता. मला वाटतें कीं प्रत्येक नव्या नाटककाराला आपल्या पहिल्या नाटकाच्या पहिल्या खेळाच्या दिवशीं अशाच शंकाकुशंकांचा अनुभव येत असेल.

गुर्जर ज्योतिष्यांनीं चार वाजतांचा मुहूर्त काढून दिला होता. ती शून्य घडी (zero hour) भरत आली. मीं त्या दिवशीं एल्फिन्स्टन नाटकगृहांत गेलों तो

नेहमींच्या निर्धास्त ऐटींत नव्हे, तर जवळजवळ एखाद्या गुन्हेगाराप्रमाणें ! मीं गेलों तेव्हां दर्शनी पडदा वाऱ्याची झुळुक लागून हलत होता, आणि त्याच्याबरोबर माझ्या हृदयाचाही थरकांप होत होता !

मराठी रंगभूमीवरील दर्शनी पडद्यांवर बहुधा देवादिकांचीं चित्रें असत, तर गुजराथी पडद्यांवर पाश्चात्य देशांतील सुंदर स्त्रिया दिसायच्या ! महाराष्ट्र मंडळीच्या पडद्यावर गंगावतरणाचें चित्र होतें, बलवत मंडळीच्या पडद्यावर लक्ष्मी आणि सरस्वती विराजमान झाल्या होत्या. इंग्रजी कंपन्या बहुधा नाटकें करीत त्या एक्सलसियर थिएटरमध्यें मखमालीचा पडदा होता, तसा प्रथम केशवराव भोसल्यांनीं आणि नंतर यशवंत मंडळीनें मराठी रंगभूमीवर आणला. गंधर्व मंडळीच्या दर्शनी पडद्यावर राधाकृष्णाचें चित्र असून राधेचा तोंडवळा रघुवीर पेंटरांनीं बालगंधर्वासारखा काढला होता. माझ्या नाटकाच्या प्रथम प्रयोगाच्या दिवशीं तो पडदा बदलून गंधर्व मंडळीनें मखमालीचा पडदा सोडला होता. त्याच्या आड लपलेलें माझ्या नाटकाचें भविष्य लौकरच स्पष्ट होणार होतें.

नाटकाचा पहिला प्रयोग सुरू झाला आणि संपला तरी मी प्रेक्षकांत गेलों नाहीं आणि पुढेंही कधीं गेलों नाहीं. आपले नाटक बाहेर बसून पाहण्याइतका आत्मविश्वास मला नव्हता. मीं पाहिलेल्या नाटककारांत खाडिलकर आपलें नाटक चालू असतां बाहेर बसून, विनोदी प्रवेशाच्या वेळीं किंचित् स्मितही करायचे. ते आणि श्रीपाद कृष्ण मानापमान नाटकाचा एक प्रयोग पाहात असतां, ' कामा कशि ये पतिता नारी ' या कडव्यांतील सुरुवातीच्या शब्दावरून उभयतांनीं केलेला विनोद नाट्यसृष्टींत सर्वतोमुखी झाला होता. माधवराव जोशी आणि बाबूराव अत्रे, आपण प्रेक्षकच आहों या निर्व्याज भावनेनें आपल्या नाटकाचें रसग्रहण करतांना मीं पाहिले आहेत. आपण लिहिलेल्या प्रवेशांचा आणि वाक्यांचा प्रेक्षकसमुदायावर कसा परिणाम होतो तें पाहणें फार सुखाचें असतें. दर्शनी पडद्याजवळील विंगला छिद्र पाडून त्या सुखाचा अनुभव वरेरकर घेत असत. त्या छिद्राला 'ऑथर्स होल' (author's hole) असें नामाभिधान म्हणूनच प्राप्त झालें होतें.

गंधर्वांच्या पहिल्या खेळाचा प्रेक्षक माझ्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला साहजिकच हजर होता. मखमालीचा पडदा वर गेला, नाटक सुरू झालें आणि पहिला अंक संपला तरी नाटकाला रंग भरला नाहीं. पहिल्या अंकानंतर कित्येक मान्यवर प्रेक्षक रंगपटांत येऊन माझें अभिनंदन करून गेले, पण तें सर्वस्वी औपचारिक होतें. दुसऱ्या अंकाची सुरुवातही पडल्यामुळें नाटक नक्की पडलें अशी माझी खात्री झाली ! इतक्यांत बालगंधर्व–भांडारकरांचा विनोदी प्रवेश एकदम इतका रंगला कीं, ' राधेकृष्ण बोल मुखसे ' या भजनाच्या चालीवरील भांडारकरांच्या विनोदी पदाला तीन वन्समोअर मिळाले. तेव्हांपासून नाटक रंगत गेलें तें शेवटपर्यंत ! परंतु बालगंधर्वांची शेवटच्या

अंकांतली नक्कल पाठ नसल्यामुळें एक मोठें वैगुण्य शिल्लक उरलें होतें. नक्कल पाठ नसल्यामुळें ते रंगभूमीवर आंधळ्यासारख्या अविश्वासानें वागत होते आणि म्हणून त्यांचीं पदेंही रंगत नव्हतीं. पटवर्धनांचीं पदें सर्वांत अधिक रंग मारून गेलीं. मुंबईकर प्रेक्षकांचें मत एकंदरींत चांगलें झालें. द्वाररक्षकांना (door-keepers) प्रेक्षकांचीं स्वच्छंद मतें नेहमीं ऐकायला मिळतात. माडीवरचे तळेगांवकर नांवाचे द्वाररक्षक नाटक संपल्यावर मला म्हणाले, ' तुमचें नाटक पास झालें ! '—एकंदर वातावरण समाधानाचें होतें. रंगीत तालमीच्या दिवशीं अंधःकाराच्या ज्या खोल दरींत मी फेकला गेलों होतों, तेथून उचलून कोणी तरी सूर्यप्रकाशानें न्हाऊन निघणाऱ्या पर्वतमाथ्यावर मला ठेवल्यासारखें वाटलें !

एप्रिल महिना अखेर विधिलिखिताचे आठ खेळ होऊन एकंदर बारा हजार रुपये उत्पन्न झालें. त्यानंतर आगाऊ ठरल्याप्रमाणे कंपनी पुण्याला गेली. नारायणराव दिवसें-दिवस जास्त रंगून गात होते. कित्येक नट 'प्रॉम्प्टिंगवर' वेळ मारून नेतात, पण नारायणरावांना प्रॉम्प्टिंग घेतां येत नसे. नटाची स्मरणशक्ति तल्लख नसली तर त्याचे कान तरी तिखट पाहिजेत. पण नारायणरावांना उजव्या कानानें फार कमी ऐकूं येत असल्यामुळें त्यांना प्रॉम्प्टिंग चालत नसे ! नक्कल पाठ नाहीं तर नाटक नाहीं, या अभिजात नटाच्या जाणीवेमुळें बेचैन होऊन ते सुतकी चेहऱ्यानें रंगभूमीवर वावरूं लागायचे ! शेवटीं नारायणरावांना पचेल असें प्रॉम्प्टिंग केल्याशिवाय तिसरा अंक निभणार नाहीं हें ओळखून, दुसऱ्या खेळापासून सहाव्या खेळापर्यंत मी स्वतः प्रॉम्प्टिंग केलें. स्वतः नाटककारानें प्रॉम्प्टर बनावें हा आमच्या नाट्यव्यवसायांतील एक अद्भुत प्रसंग असेल असें मला वाटते, पण तालीममास्तराचा आशीर्वाद असल्यावर नाटककाराला कोणतें महत्पद प्राप्त होणार नाहीं ?

नायकाचें तत्त्वज्ञान थोडें गांधीवादी असल्यामुळें गुजराथी प्रेक्षक विशेष संतुष्ट होते. गुजराथी वर्तमानपत्रांनीं देखील नाटकाची चांगली 'भलामण' केली होती. नाटकाच्या विषयाच्या आणि पोषाखांच्या नवीनतेमुळें गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर एक नवें दृश्य दिसत होतें. 'मुकुट आणि अंगरखे बदलून तुम्ही नवीन दृश्य दाखविल्याबद्दल तुमचे आभार मानले पाहिजेत' असे बाबुराव पेंटर मला म्हणाले. 'पहिला अंक पाहून नाटक पडलें अशी माझी खात्री झाली, पण भांडारकरांच्या दुसऱ्या अंकां-तल्या प्रवेशानें नाटक वर खेंचलें तें शेवटपर्यंत रंगत गेलें,' असें अनंतराव गद्रे म्हणाले. पहिला अंक पाहिल्यावर नाराज होऊन निघून गेलेले विठ्ठल सीताराम गुर्जर मला दुसऱ्या दिवशीं म्हणाले, 'दुसऱ्या अंकांपासून नाटक रंगत गेलें असें मी ऐकतों—रविवारीं सबंध नाटक पाहीन.' विधिलिखितांतील संगीतावर निहायत खूष होऊन रमाकांत रूपजी एकसारखे डुलत होते.

सारांश, गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर स्वयंवर—एकचप्याल्यासारख्या असामान्य

नाट्यकृतींच्या मेळाव्यांत न शोभण्यासारखें माझें नाटक असलें, तरी त्याचें दिलदार मुंबईकरांनीं चांगलें स्वागत केलें.

संपादकाचें, एखाद्या उपसंपादकाचें किंवा बातमीदाराचें मत म्हणजेच नव्या नाटकासंबंधींचें वृत्तपत्राचें मत असतें. परंतु छापील शब्दाच्या अनन्यसाधारण परिणामकारकतेमुळें वृत्तपत्रीय मतदान नव्या नाटकाची बरीवाईट जाहिरात करायला समर्थ असतें. वृत्तपत्रांतून आपल्यासारखीं मतें छापून येण्याच्या बाबतींत बोलपटांच्या सपन्न ससारांत आतां निर्धास्तपणा निर्माण झाला आहे. वृत्तपत्रांना दिलेल्या जाहिरातींच्या आकारावर प्रत्येक बोलपटाच्या स्तुतीचा आकार अवलंबून असतो. नाट्यव्यवसायाच्या चलतीच्या कालांत वृत्तपत्रांची भूक लहान होती आणि ती पुरविण्याची ताकद संपन्न नाट्यसंस्थांत खचित होती. परंतु वृत्तपत्रीय स्तुतिनिंदा शेवटीं शेवटीं कितीही वैयक्तिक हेव्यादाव्यांनीं दूषित झाली असली तरी ती संपत्तीच्या सवालावर कधीं विकली गेली किंवा विकत घेतली गेली नाहीं, हें नाट्यव्यवसायाचें पावित्र्य नमूद करून ठेवण्यासारखें आहे.

अशा वातावरणांत आपल्या नाटकाची वृत्तपत्रांनीं स्तुति करावी म्हणून त्यांचा अनुनय करण्याची गरज गंधर्व मंडळीला कधीं वाटली नव्हती, आणि अननुभवामुळें वृत्तपत्रसृष्टीकडे मीं लक्ष दिलें नव्हतें. माझे वडील 'विविधज्ञानविस्तारा'चे लेखक होते. विविध वृत्ताचे संचालक अनतराव मोरमकर आणि संपादक रामभाऊ तटणीस या दोघांशीं माझा स्नेह होता, म्हणून 'वृत्तां'त माझ्या नाटकाची स्तुति फडकली नाहीं तरी त्याच्यावर मर्मभेदी प्रहार तरी होणार नाहीं असा भरंवसा मला वाटत होता. परंतु 'विधिलिखित म्हणजे एक अठरा धान्यांचें कडबोळें असलेलें टाकाऊ नाटक आहे' अशी सणसणीत टीका पहिल्या रविवारीं विविध वृत्तांत प्रसिद्ध झाली. विविध वृत्ताचें धाकटें भावड म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या 'तुतारीं'त त्याच सूत्रावर उपहासमिश्रित मजकूर सबंध एप्रिल महिनाभर येत होता. परंतु श्रीपाद महादेव वर्दे या अभ्यासु आणि विद्वान टीकाकारांनीं लिहिलेले दोन रसग्राहक, सहानुभूतिपर आणि निःपक्षपाती लेख 'वृत्तांत'च अखेर मे महिन्यांत प्रसिद्ध झाले. माझ्या नाटकावर अनेकांनीं अनेक प्रहार केले, पण 'भाषा क्लिष्ट आहे' असा आरोप एकाही टीकाकारानें केला नाहीं.

"गंधर्व मंडळीच्या नाटकाची नवा काळमध्यें तारीफ करणें म्हणजे माझ्या तोंडाभोंवतीं मींच दिवे ओवाळून घेण्याइतकें माझें आणि गंधर्व मंडळीचें अद्वैत आहे. परंतु तुमच्या नाटकांतलीं छायाचित्रे मात्र मी दररोज प्रसिद्ध करीन—त्यामुळें सुद्धां पुष्कळ जाहिरात होते" असें काकासाहेब खाडिलकरांनीं मला सांगितलें.

काकांचे पुतणे, प्र. ह. ऊर्फ नाना खाडिलकर, 'चाबुकस्वार' नांवाच्या वृत्तपत्राचे संपादक होते. विधिलिखिताचें कथानक, प्रयोग, सजावट आणि संगीतासंबंधीं त्यांनीं

चार लेख अत्यंत अभ्यासु वृत्तीनें लिहिले. ' कथानकाची कल्पना (Conception) उत्तम असली तरी तिची कलापूर्ण अमलबजावणी (execution) झाली नाहीं,' हें त्यांचें मत खरोखरच खरें होतें. ' विधिलिखित नाटिका लाजत मुरकत रंगभूमीवर आली ' अशी सुरुवात करून, अनंतराव गद्र्यांनीं आपल्या 'नवी मौज' पत्रांत माझ्या नाटकाची प्रशंसा केली होती. इतकेंच नव्हे, तर ' तुतारींतील टीकेला त्यांनीं उत्तरें दिलीं आणि त्याप्रीत्यर्थ माझी एक मुलाखत देखील प्रसिद्ध केली. माझ्या आयुष्यांतील ती पहिली मुलाखत अद्यापपावेतों शेवटची ठरली आहे ! कोल्हापुरच्या प्रो. द. सी. पंगूंनीं मनोरंजनांत लेख लिहून विधिलिखिताचा पुरस्कार केला.

अच्युतराव कोल्हटकरांच्या (ऊर्फ 'साहेबां'च्या) संदेशचा बातमीदार पहिल्या नाटकाला आला होता, परंतु बापूरावांनीं त्याला प्रेक्षकांत जागा न दिल्यामुळें संदेशमध्यें माझ्या नाटकावर झोड उठणार अशी आमची खात्री होती. ' विविध वृत्त तारीफ करणार—आणि संदेशांत झोड उठणार ' हीं आमचीं दोन्हीं भविष्यें खोटीं ठरलीं. 'साहेबां'चें थोर हृदय माझ्यासारख्या एका अनोळखी नाटककाराच्या मदतीला ऐन वेळीं धांवून आलें. १९२० सालीं स्वयंवर नाटक पाहून मी आणि माधव तेंडुलकर यांनीं त्यांच्या छापखान्यांत कांहीं काळ विश्रान्ति घेण्याचा प्रयत्न केला होता, याउपर अच्युतरावांचा आणि माझा असा कोणता लागाबांधा होता कीं त्यांनीं माझ्या मदतीला ऐन वेळीं धांवून यावें ? गंधर्व कंपनीचे आणि त्यांचे किंवा माझे आणि त्यांचे असे कोणते संबध होते, कीं त्यांनीं माझ्या नाटकाची खोटी तारीफ करावी ? पण, ' बालगंधर्वांना नुसतीं शृंगारिक कामेंच करतां येतात असें ज्यांना वाटतें त्यांनीं विधिलिखित नाटकाचा दुसरा अंक पाहिला, तर नाटककाराच्या लेखनचातुर्याची आणि बालगंधर्वांच्या असामान्य अभिनयाची साक्ष पटेल,' अशी माझ्या नाटकाची असामान्य तारीफ त्यांनीं केली. नाटयव्यवसायांतील नेहमींच्या जमीनदार नाटककारांना टाळून गंधर्व मंडळीनें माझी निवड केली तिला अनुलक्षून, ' एक हत्तीण एका तरुणाला माळ घालते आहे' असें चित्र संदेशमध्यें प्रसिद्ध झालें ! पूर्वीचा कोणताच लागाबांधा नसतांना अच्युतरावांनीं आपल्या औदार्यानें मला कायमचें ऋणाईत करून ठेवलें आहे !

विधिलिखित नाटक सुरू झाल्यानंतर 'गणपतरावांचे खेळ' लागणार नसल्याकारणानें, ते पहिल्या दोन खेळांनंतर सांगलीला चालते झाले. एप्रिल महिन्याच्या शेवटच्या आठवड्यांत मी बेळगांवला गेलों त्या वेळीं ते मला अचानक बुधगांवनजीकच्या एका स्टेशनवर दिसले. गणपतरावांच्या सहवासाच्या मोहानें मी त्यांच्या डब्यांत शिरलों. भोंवतालीं गर्दीची अगदीं मनस्वी खेचाखेच झाली होती, त्यामुळें विशेष बातचीत करण्याचें वातावरण मूळांतच दुर्लभ होतें. गणपतरावांच्या चंचींतील पान मिळवून तें खाण्यांत बराच वेळ गेला. गंधर्व मंडळीची किंवा माझ्या नाटकाची गोष्ट निघाली नाहीं. परंतु बुधगांव स्टेशन आलें तेव्हां डब्यांतून खालीं उतरतांना, 'तुतारींतली टीका

वाचलीत का ? '–हा एकच प्रश्न विचारून गणपतराव गर्दीत मिसळून दिसेनासे झाले–मी मुकाट्यानें माझ्या पूर्वीच्या डब्यांत जाऊन बसलों !

— परंतु मुंबईकरांनीं माझ्या नाटकाचें केलेलें स्वागत पाहून गंधर्व कंपनींतील प्रत्येक सहृदय नटाला आनंद झाला होता. गंधर्व मंडळीचें बिऱ्हाड बहुधा ग्रँटरोडवरील शास्त्रीहॉलशेजारील नाना शंकरशेटच्या देवालयांत थाटलेलें असायचें. माझ्या पहिल्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या दुसऱ्या दिवशीं (७-४-१९२८) सकाळीं मी, नारायणराव आणि सदाशिवराव रानडे गंधर्व मंडळीच्या बिऱ्हाडीं बसलों होतों. त्या प्रसंगीं नारायणराव म्हणाले,

" वसंतराव, तुमचा आणि पेंढारकरांचा स्नेह आहे. त्यांच्यासाठीं आपण नाटक लिहूं नका असें मी तुम्हाला सांगत नाहीं. परंतु यापुढें तुम्ही नाटक लिहिलेंत तर त्यावर आमचा पहिला हक्क आहे हें मात्र विसरूं नका."

रानडे म्हणाले,

" विधिलिखित नाटकामुळें आम्हाला कसें नाटक पाहिजे त्याची तुम्हाला कल्पना आली, आणि तुम्ही कसें नाटक लिहूं शकतां त्याची कल्पना आम्हांला आली. तुमचं दुसरं नाटक तरी तुम्ही आम्हांलाच दिलं पाहिजे ! "

: १२ :

बारा हजारांचें बेछूट कोष्टक

१९२८ चा पुण्याचा मुक्काम सप्टेंबर महिन्यापर्यंत लांबून गंधर्व मंडळीला पांच महिन्यांत पंचाहत्तर हजार रुपये मिळाले. १९२८ पूर्वींच्या किंवा नंतरच्या पंधरा वर्षांत कंपनीला इतका पैसा पुण्यांत कधीं मिळाला नाहीं. या असाधारण द्रव्यार्जनाचें कारण असें, कीं गणपतराव बोडसांच्या पुनरागमनामुळें आणि तिरखव्याच्या आगमनामुळे बालगंधर्वांप्रमाणें गंधर्व मंडळीच्या नाटकांनासुद्धां पुनः जणूं काय नवयौवनाचा लाभ झाला होता. गणपतरावांमुळें मानापमान आणि संशयकल्लोळ या नाटकांना स्वयंवर-एकचप्याल्याच्या बरोबरीनें पैसा मिळूं लागला, तर चैतन्याचे अगणित कण रंगमदिरांत उधळण्याची शक्ति तिरखवाच्या तबलावादनांत होती.

गंधर्व मंडळींत येण्यापूर्वी तिरखवा फक्त मैफलीचीं गाणीं वाजवीत असे आणि त्यांत त्याला किफायतही अधिक होती. परंतु प्रसन्न रंगदेवतेचा एक महत्त्वाचा अंश म्हणून शेंकडों प्रेक्षक आपल्या तबलावादनाशीं तन्मय झाले आहेत, असा आनंद त्याला मैफलींत कधीं अनुभवितां आला नव्हता. एखाद्या नाटकाच्या दिवशीं आवाज सुप्रसन्न नसल्यामुळें पदें रंगलीं नाहींत म्हणजे साथवाल्यांची हजेरी घ्यायची, हा नारायणरावांचा नित्याचा कार्यक्रम असे. तशा अप्रसन्न दिवशीं अकाचा पडदा पडला म्हणजे त्यानंतरच्या हजेरीच्या भीतीनें साथवाल्यांचा चेहरा देखील पडत असे. तबल्यांतून हृदयस्पर्शी बोल काढणाऱ्या तिरखवालाही कधींकधीं नारायणरावांचे हृदयविदारक बोल ऐकून घ्यावे लागत असत. परंतु रंगदेवतेच्या अभूतपूर्व आनंदाच्या अनुभवामुळें तो गधर्व मंडळीचा मिंधा बनला होता. त्यामुळें मोठमोठ्या खांसाहेबांनीं जराशी मिजास दाखवितांच मैफल बिघडवून टाकणारा तो मानी कलावंत, बालगंधर्वांची बोलणीं मुकाट्यानें ऐकून घ्यायचा! तिरखवा रंगांत येऊन वाजवूं लागला म्हणजे त्याला स्वच्छंद मोकळीक मिळावी, म्हणून नारायणराव देखील एखादें पालुपद 'लेहेरा' धरल्याप्रमाणें आळवीत राहत असत. अशा स्वच्छंद तबलावादनाचें सुख त्याला इतरत्र मिळत नव्हतें. १९३६ नंतर गंधर्व मंडळीची नोकरी सोडून तिरखवा रामपूरच्या नबाबाच्या पदरीं राहिल्यावर, विक्रमादित्याच्या स्मारकासाठीं मुंबईत १९४४ सालीं झालेल्या संगीतमहोत्सवांत त्याची आणि बालगंधर्वांची

भेट झाली. त्या वेळीं आपल्या जुन्या मालकाला बंदगी करतांना त्यानें सहजस्फूर्त उद्गार काढले–' नोकरी करना तो रामपूरके नबाबकी, नही तो ये गाने के बादशहा की ' !

१९२८ च्या त्या पांच महिन्यांसारखा गायनाभिनयाचा महोत्सव अद्यापपावेतों मीं कधीं अनुभविला नाहीं. ताईच्या मृत्यूमुळें नारायणरावांच्या मनोभूमीवर पसरलेल्या दुःखाच्या छायादेखील त्या महोत्सवामुळें कांहीं काळ नाहींशा झाल्या होत्या. स्वयंवरादि नाटकांच्या धूमधडाक्यामुळें माझें नवें नाटक जुनें ठरून, जुलै महिन्याच्या पहिल्या आठवड्यांत कसेंबसें रंगभूमीवर आलें. पहिल्या दोन खेळानंतर मी स्वतः नारायणरावांची नक्कल पाठ करून घेतल्यामुळें त्यांची भूमिका रंगूं लागली. एप्रिलच्या सहा तारखेपासून जुलैच्या चौदा तारखेपर्यंत आमच्या तालीम मास्तरांनीं नारायणरावांच्या नक्कलेकडे केलेलें दुर्लक्ष्य लक्षांत घेतलें, म्हणजे प्रेमसन्यास नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगानंतर घडलेल्या एका संस्मरणीय हकीकतीची मला आठवण होते. प्रेमसन्यासाचा पहिला प्रयोग अनेक कारणांमुळें अत्यंत विस्कळित झाला. त्यामुळें काकासाहेब खाडिलकर इतके सतापले, कीं दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं त्यांनीं स्वतः तालमीची घटा ठोकली आणि दुसऱ्या खेळापूर्वी नाटकाचा प्रयोग निर्दोष करून घेतला !

प्रत्येक आठवड्यांत कोणतीं नाटकें लावायचीं तें स्वतः बालगंधर्व कधींच ठरवीत नसत. गणपतरावांच्या पुनरागमानंतर त्यांच्या मार्गदर्शनाखालीं प्रत्येक आठवड्याचा कार्यक्रम बापूराव ठरवूं लागले होते. नव्या नाटकाच्या प्रयोगांत खंड पडला म्हणजे नाटक पडलें. असा बहुजनसमाजाचा समज होतो म्हणून माझ्या नाटकाचें उत्पन्न पडलें नाहीं तोंपर्यंत नवा खेळ म्हणून तें वारंवार लावावें अशी माझी इच्छा होती. जुन्या यशस्वी नाटकांच्या स्पर्धेत पुण्याच्या मुक्कामाच्या शेवटच्या चोवीस शनिवार–रविवारांत माझ्या नाटकाचे आठ प्रयोग झाले ही स्थिति समाधानकारक होती. पुण्याला माझ्या नाटकाचें खरोखरच चांगलें स्वागत झाल्यामुळें १९२८ सालीं आठ, १९२९ सालीं चार, १९३० सालीं चार आणि १९३१ सालीं तीन असे प्रयोग पुण्यांत झाले. पुण्यांत मी नजरेसमोर असल्याकारणानें आठवड्याचे कार्यक्रम आंखणाऱ्या अधिकारीजनांना माझी भीड पडायची. परंतु बाहेरगांवीं मुक्काम गेल्यावर मात्र यवतमाळला दोन, सोलापुरला दोन आणि उमरावती–जळगांवला फक्त एक, इतकेच प्रयोग माझ्या नाटकाच्या पहिल्या फेरीच्या नशिबीं आले !

लाडांच्यातर्फें गंधर्व कंपनीची व्यवस्था पाहणाऱ्या दादासाहेब काटदऱ्यांचा जन्म जमाखर्चासाठींच झाला होता असें मला वाटतें. कंपनीच्या पैशाअडक्याचा हिशेब तर ते आरशासारखा स्वच्छ ठेवीतच, परंतु प्रत्येक वर्षी कुठल्या नाटकाचे किती प्रयोग झाले, त्याला उत्पन्न किती झालें, प्रत्येक नटानें किती कामें केलीं अशा विविध माहितीचे तक्ते त्यांनीं तयार केले होते. दादांच्या मतें गंधर्व कंपनीला नव्या नाटकाची गरज नव्हती, आणि माझ्यासारख्या नवख्या नाटककाराच्या नाटकाची तर नव्हतीच ! पुण्यामुंबईच्या

मुक्कामांतील माझ्या नाटकाचे प्रयोग आणि त्यांचें उत्पन्न ध्यानांत घेतल्यावर मात्र, माझ्या नाटकाची पद्धतशीर आबाळ चाललेली पाहून त्यांना माझ्याबद्दल एकाएकीं सहानुभूति वाटूं लागली आणि ती शेवटपर्यंत कायम राहिली. पहिल्या वर्षाच्या उत्पन्नाचा तक्ता माझ्यासमोर ठेवून ते म्हणाले, ' गेल्या वर्षी तीस खेळांत तुमच्या नाटकाला तीस हजार रुपये उत्पन्न झालें — पण त्याचे खेळ लावायला देखील ही मंडळी तयार नसतात ! '

पटवर्धनबुवांच्या भूमिकेला माझ्या नाटकांत विशेष प्राधान्य होतें. माझीं पदेंही त्यांच्या मनाजोगतीं झाल्यामुळें त्यांना माझ्या नाटकाबद्दल विशेष ममत्व वाटत होतें. १९२९ च्या जळगांवच्या मुक्कामांत ज्या आठवड्यांत माझ्या नव्या नाटकाचा एकच खेळ लागला, त्या आठवड्यांत सुद्धां गणपतरावांनीं विधिलिखिताची तालीम न घेतां सौभद्राची तालीम सुरू केलेली पाहून बुवांना इतकें वाईट वाटलें, कीं त्यानंतर मी भेटतांच मला त्यांनीं प्रथम ती हकीकत सांगितली. गणपतरावांच्या तालमी मिळाल्या-मुळें बुवा दिवसेंदिवस चांगलीं कामें करूं लागले होते, आणि १९३१ सालीं निघालेल्या कान्होपात्रा नाटकांत तर त्यांनीं झोंकांतच काम केलें. परंतु त्यानंतर आपल्या गुरुजींची परंपरा चालविण्याकरितां रंगभूमीला रामराम ठोकून 'गांधर्व महाविद्यालया'ची स्थापना पुण्यांत करण्याचा त्यांनीं निश्चय केला. बुवांनीं कंपनी सोडूं नये म्हणून मीं पुष्कळ प्रयत्न केला. ' नुसत्या गुरुभक्तीच्या भावनेवर प्रपंच चालत नाहीं ' असाही युक्तिवाद मीं केला. पण, ' नुसती मीठभाकरी खाऊन रहावें लागलें तरी गुरुजींनीं दिलेल्या विद्येची सेवा मला केली पाहिजे,' असें निर्धाराचें उत्तर देऊन त्यांनीं १९३२ च्या मार्च महिन्यांत कंपनी सोडली. गंधर्व कंपनी त्या वेळीं पणजीला होती. बुवा जाणारच हें निश्चित झालें तेव्हां नारायणरावांनीं मला लिहिलें, ' बुवांचा खरा उपयोग यापुढेंच आम्हाला होणार असतां, ते कंपनी सोडणार हें गंधर्व कंपनीचें दुर्दैव ! '—बुवा गंधर्व कंपनींत होते तोंपर्यंत मला त्यांच्या गाण्याचें महत्त्व वाटलें नाहीं, पण खऱ्या गायकीचा आतां दिवसें-दिवस दुष्काळ दिसूं लागल्यामुळें बुवांच्या विश्वासपूर्ण, पीळदार आणि कष्टानें कमावि-लेल्या गायकीची आठवण देखील हल्लीं माझ्या मनाला खरोखरच आनंद देते. बुवांच्या प्रयाणानंतर विधिलिखित नाटक बंद पडलें तें कायमचेंच ! अत्यंत मेहनती आणि टापटिपीच्या वागणुकीमुळें त्यांनीं अगदी पहिल्या वर्षापासून आपलें गांधर्व महा-विद्यालय नांवारूपाला आणलें. शेंकडों विद्यार्थ्यांना विद्यादान करून त्यांनीं उत्तम द्रव्यार्जनही केलें आहे. बुवांच्या संस्थेचा दिवसेंदिवस अधिक उत्कर्ष व्हावा अशी इच्छा कोणता महाराष्ट्रीय धरणार नाहीं ?

गंधर्वांचीं स्वयंवर आणि एकच प्याला हीं दोन नाटकें नव्या खेळापेक्षांही जास्त तेजानें इतकीं वर्षें गाजत होतीं, कीं ' या आमच्या दर्शनी हुंड्या आहेत' असें बालगंधर्व नेहमीं म्हणायचे. स्वतः खाडिलकरांच्या नव्या नाटकांना स्वयंवराची सर आली नाहीं,

मग इतरांची काय कथा ! या दोन नाटकांनीं इतकें असामान्य यश कसें मिळविलें असा जर कुणी प्रश्न विचारला, तर त्याला अगदीं सोप्या शब्दांत उत्तर देतां येईल. स्वयंवरांत खाडिलकरांच्या नाट्यचतुर लेखणीचें कसब आणि यौवन, भास्करबुवांच्या गुरुपरंपरेंतील आद्य आणि उत्कृष्ट चाली आणि बालगंधर्वांच्या ऐन उमेदींतील गायनाभिनयाचा संयोग झाला होता. एकच प्याल्यांत गडकऱ्यांची अद्वितीय प्रतिभा, त्यांच्या अकाल निधनामुळें उत्पन्न झालेला भावनावेग आणि बालगंधर्वांच्या अभिनयचातुरीचा अगदीं अनपेक्षित असा एक नवा पैलू यांचा संयोग झाला होता. अशा प्रभावी युती केवळ गंधर्वांच्याच नव्हे, तर मराठी रंगभूमीवरही कधीं झाल्या नाहींत.

जुन्या खानदानी चिजा अशा आहेत, कीं कोणत्याही संप्रदायांतील गायकानें त्या आपल्या घराण्याच्या विशिष्ट पद्धतीनें गायिल्या तरी त्यांत रंग भरतो. परंतु मास्तर कृष्णरावांनीं किंवा गोविंदराव टेंब्यांनीं बांधलेल्या चालींचा विशेष असा दिसून येईल, कीं त्यांच्या स्वरयोजनेंत स्वरसौष्ठवाच्या कांहीं मोहक टप्प्यांची सहेतुक निर्मिति केलेली असते. त्या टप्प्यांचा आस्वाद घेत घेत, स्वतः मास्तर किंवा गोविंदराव त्या चाली म्हणतात त्या पद्धतीनेंच जर त्या गायिल्या नाहींत तर त्यांची रंगत पूर्णांशानें प्रकट होत नाहीं. परंतु १९२८ नंतर नव्या नाटकांतल्या पदांवर मेहनत घेण्याचें अगत्य नारायणरावांना वाटेनासें झाल्यामुळें, त्यांचें संगीताचें अमोघ शस्त्र देखील पूर्वींसारखें धारदार राहिलें नाहीं. मास्तरांच्या चालीच्या विशिष्ट ठेवणीकडे त्यांनीं कटाक्षानें लक्ष न दिल्याकारणानें गंधर्व मंडळीच्या नव्या नाटकांतील संगीताची पकड दिवसेंदिवस कमी होत चालली, आणि १९२८ पासून नक्कल पाठ न करतां नाटकें करायचा वरदहस्त त्यांना मिळाल्यापासून तर नव्या नाटकांचें मूर्तिमंत दुर्दैवच ओढवलें !

इतर कंपन्यांत नव्या नाटकांशीं स्पर्धा करणारीं स्वयंवर–एकच प्याल्यासारखीं जुनीं नाटकें नव्हतीं, म्हणून प्रत्येक नवें नाटक दुसरें 'नवें नाटक रंगभूमीवर येईपर्यंत त्या कंपनीच्या व्यवसायाच्या आघाडीवर राहत असे. म्हणून स्वाभाविकच असा प्रश्न उद्भवतो, कीं नव्या नाटकापेक्षांही सतेज अशीं स्वयवर–एकच प्याल्यासारखीं जुनीं नाटकें जवळ असतां, गंधर्व कंपनीनें नवीं नाटकें रंगभूमीवर आणलीं ही चूक केली कीं काय ? नारायणरावांनीं तर १९२७ सालपासून 'माझीं चार नाटकें फेल्युअर झालीं म्हणून मला अठ्ठेचाळिस हजार रुपये कर्ज झालें आणि पांच फेल्युअर झालीं म्हणून साठ हजार रुपये कर्ज झालें, ' असें बारा हजारांचे कोष्टक जाहीर व्याख्यानांतही जाहीर करायला सुरुवात केली होती ! परंतु नव्या नाटकांनीं स्वयंवर–एकच प्याल्यांचें आयुष्य वाढविलें असें दाखवितां येईल. नव्या नाटकाचे तीस खेळ ज्या वर्षीं लागले नसते, त्या वर्षीं स्वयंवर–एकच प्याल्याचे तितकेच जास्त खेळ करावे लागले असते. नव्या नाटकाच्या अभावीं १९३५ पासून स्वयंवर–एकच प्याल्याचा ऊस मुळासकट खाण्याची पाळी आल्यावर त्यांचेंही उत्पन्न कमी झालें. नव्या नाटकांमुळें नटांना लौकिक दृष्ट्या नवा

जन्म मिळत होता तो बद पडून गंधर्वांची रंगभूमि जुनाट दिसूं लागली. याच्या उलट स्वयंवर–एकच प्याल्याची अलौकिक लोकप्रियता नव्या नाटकांना मारक ठरली असें म्हणतां येईल.

माझ्या नाटकाच्या अपयशाबद्दल आतां अठरा वर्षांनंतर मला कांहीं सुद्धां वाटत नाहीं. जी नाटयसृष्टि त्या वेळीं आम्हाला चिरंजीव वाटत होती, ती पाहतां पाहतां आमच्या नजरेसमोर बेचिराख झाली आहे. माझें नाटक अयशस्वी झालें हें आज कुणाच्या लक्षांत नाहीं, आणि यशस्वी झालें असतें तरीही लक्षांत राहिलें नसतें. माझें नाटक खरोखरच सामान्य होतें. परंतु कांहींसें चटकदार कथानक, गंधर्वांच्या रंगभूमी-वरील नवा विषय आणि नवी वेषभूषा, आणि अद्यापही रसिकांना आठविणारें गोड संगीत, अशा अनेक कारणांपुढें दुसऱ्या प्रतीच्या यशस्वी नाटकांत माझ्या नाटकाला मानाचें स्थान मिळालें असतें.

आपण लिहिलेल्या नाटकाचे चित्र आपल्या मनोमय कल्पनेप्रमाणें नटांनीं रंगभूमी-वर दाखवावे ही, मला वाटतें, प्रत्येक नाटककाराची अत्यत जिव्हाळ्याची लालसा असते. बालगधर्वासारख्या अलौकिक नटाचा लाभ होऊनही माझी ती लालसा पूर्ण झाली नाहीं याचें मात्र मला अद्याप वाईट वाटतें. किंबहुना, नाटककाराच्या मनोवांछिताच्या दृष्टीनें ती एक शोककथाच (tragedy) समजली पाहिजे !

बायकांना आवडणारें नाटक— : ३७ :

विधिलिखित नाटकामुळें नाट्यलेखनासबंधी मला नवी दृष्टि प्राप्त झाली. लोकोत्तर नाटककारांच्या नाटकांतला रंग आणि रस स्पष्ट करून दाखविणाऱ्या गणपत-रावांच्या तालमी, बालगंधर्वांच्या अभिनयाचें डोळस अवलोकन आणि गर्दीच्या मानस-शास्त्राचा (psychology of the crowd) अनुभव, अशा अनेक गोष्टी एखाद्या चतुर शिक्षकाप्रमाणें मला मार्गदर्शक झाल्या.

गोंडस बांधा, सुदर स्त्रीच्या ठायींच सभवणारे कोपरापासून पजापर्यंतचे डौलदार हात, चेहऱ्यावरील सात्त्विक भाव, लाडके शब्दोच्चार आणि अत्यत मादक आवाज हे बाल-गधर्वांचे नैसर्गिक गुण होते. पण या नैसर्गिक गुणांना जर हृदयस्पर्शी अभिनयाची आणि रसानुकूल गायनाची जोड मिळाली नसती, तर त्यांना इतकें अलौकिक यश मिळालें नसतें. द्रौपदी नाटकांतील श्रीकृष्णाचा धांवा म्हणतांनाचा भक्तिभाव, सिंधूची तेजस्वी असहायता, भामिनीचा शृंगारभाव किंवा रुक्मिणीची ध्येयनिष्ठ तल्लीनता अशा अनेक रसप्रकारांचें दिग्दर्शन ते सारख्याच कौशल्यानें करीत असत. फक्त दोन पात्रांच्या सवादांत प्रेक्षकांना तासभर गुंगवून टाकणारा स्वयवराच्या चौथ्या अंकांतला

श्रीकृष्ण–रुक्मिणीच्या प्रवेशासारखा प्रवेश मराठी नाट्यवाङ्मयांत सांपडेल असें मला वाटत नाहीं. त्याच्या निर्मितीचें श्रेय जसें खाडिलकरांना दिलें पाहिजे, तसें त्यांत असामान्य रंग भरण्याचें श्रेय बालगंधर्वांना दिलें पाहिजे. वीररस मात्र बालगंधर्वांना कधीं साधला नाहीं. द्रौपदी नाटकानंतर त्यांच्या शोकरसाच्या प्रवेशांत भारदस्तपणा नाहींसा झाला होता, ते स्मित चांगलें करीत, पण त्यांचें हास्य पुरुषी घाटाचें वाटायचें, असा त्यांच्या दोषांचा पाढा वाचतां येईल.

नेटकेपणा हा त्यांचा दुसरा गुणविशेष ! नटींनीं सुद्धां धडे घ्यावे इतक्या सुबक पद्धतीनें ते शालू किंवा लुगडें नेसत असत. ऑर्गन आणि सारंगीची साथ प्रथम सुरू करून तिची सार्थकताही त्यांनीं पटवून दिली. सुरेल गायिकांचे आवाज फिक्के पडावे अशी सुरेल आणि मादक- आवाजी त्यांना जन्मतः लाभली होती. खानदानी गायकी आणि कवाली थाटाचें किंवा भजनी बाजाचें गाणें त्यांनीं सारख्याच कौशल्यानें म्हटलें. परंतु त्यांचें जीवनच जणूं काय रंगभूमीकरितां असल्यामुळें त्यांचें जलशांतले गाणें मात्र तितकें रंगत नाहीं. गणपतराव बोडसांनीं किंवा गोविंदराव टेंब्यांनीं भाऊराव कोल्हटकरांची प्रशंसा करतांना त्यांच्या तेजःपुंज सौंदर्यावर आणि अलौकिक आवाजीवरच भर दिला आहे, अभिनयावर नव्हे. आणि म्हणून नारायण-रावांच्या अभिनयांत जी हृदयंगम विविधता आहे ती भाऊरावांत नसावी असें मला वाटतें. नारायणरावांचा आवाज किंचित् कोता, आणि त्यांचे शब्दोच्चार कांहींसे अस्पष्ट आहेत खरें. परंतु शब्दांच्या लाडक्या उच्चारांत अत्यंत भावनापूर्ण आणि मादक स्वरांचें मिश्रण करून, त्यांचें परिणामकारक पटल निर्माण करणारा बालगंधर्वासारखा दुसरा गायक नट रंगभूमीवर आला असेल असें मला वाटत नाहीं. अशा लोकोत्तर नटानें आपल्या नाटकांत नायिकेची भूमिका केली म्हणजे ते यशस्वी झालेंच पाहिजे असा माझा समज होता, अनेकांचा होता आणि अद्याप आहे.

परंतु खाडिलकरांच्या पहिल्या तीन संगीत नाटकांकडे आणि एकच प्याल्याकडे दृष्टि फेकल्यास असें दिसून येईल, कीं बालगंधर्वांच्या अभिनयसंपत्तींतील अनेक शोभिवंत पैलूंवर प्रकाश टाकला म्हणूनच त्यांनीं अलौकिक यश मिळविलें. प्रमुख नटांच्या अभिनयादि गुणांचें विलासस्थान होऊं शकेल आणि हजारों प्रेक्षकांच्या सामुदायिक मनाला जें रुजवील असेंच नाटक लोकप्रिय होतें, हें मी विधिलिखित नाटकानंतर शिकलों.

माझ्या नाटकांतील पहिल्या दोन अंकांत नायिका कोणतीच घटना घडवून आणीत नसल्यामुळें बालगंधर्वांच्या भूमिकेला दुय्यम स्थान प्राप्त झालें, हा एक ठळक दोष होता. पहिला अंक तर्ककर्कश वैचारिकतेवर आधारला गेल्यामुळें नीरस झाला होता. नुसती वैचारिक भूमिका नीरस ठरते, विरुद्ध विचारांच्या लढ्यामुळें रागलोभादि भावनांचा कल्लोळ निर्माण झाला तरच प्रवेश रंगतात, विचारांच्या अट्टाहासापेक्षां भावनेचे हेलकावेच

रंगत निर्माण करतात, हें माझ्या नाटकाचा पहिला अंक तालमींत वाचला जाऊं लागल्या-नंतर मला समजले. त्यामुळें दुसऱ्या अंकांतल्या नायक–नायिकांच्या संवादांत मीं बदल केला, तो यशस्वी झाला. त्याच प्रवेशाबद्दल अच्युतरावांनीं माझी प्रशंसा केली होती.

प्रेक्षकांना विश्वासांत न घेतां आकस्मिकपणें त्यांच्यासमोर मीं नाट्यप्रसंग उभे केले हें विधिलिखिताचें एक महत्वाचें वैगुण्य होतें. आकस्मिकपणामुळे एखादा धरणी-कंप व्हावा तसे प्रेक्षक थक्क होतात, तल्लीन होत नाहींत. नायिका सकटांत सांपडली आहे अशा प्रसगीं नायकानें तिच्या रक्षणार्थ अचानक प्रवेश केला, तर नाट्यप्रसग निर्माण होत नाहीं. तिच्या रक्षणाकरितां निघालेला नायक वेळेवर येऊन तिचें रक्षण करील किंवा कसें अशा अपेक्षा प्रेक्षकांच्या मनांत अगोदर निर्माण झाल्या, तरच त्यानतरच्या घटना नाट्यप्रसंग निर्माण करतात. तेव्हां असाही एक सिद्धांत सांगतां येईल, कीं आकस्मिकामुळें किंवा अनपेक्षितामुळें नाहीं, तर अपेक्षितामुळेंच यशस्वी नाट्यप्रसंग जन्म पावतो. विश्वासांत घेतलेल्या प्रेक्षकांच्या अपेक्षांची पूर्ति म्हणजे आनदपर्यवसान आणि त्यांचा भंग म्हणजे शोकपर्यवसान.

त्याचप्रमाणें नाटक म्हणजे गर्दीची करमणूक असल्यामुळें तें एकसमयावच्छेदेंकरून सर्व प्रेक्षकांना समजण्याइतकें सोपें पाहिजे. सर्व प्रेक्षकांचा सामुदायिक आनंद प्रत्येक प्रेक्षकाचा वैयक्तिक आनंद द्विगुणित करतो. रंगमंदिरांत आपल्या भोवतालीं बसलेले प्रेक्षक आपल्याबरोबरच नाटकांत रंगले आहेत, हा आनंद अवर्णनीय असतो. याच्या उलट बोलपटांच्या अंधारगृहांत प्रेक्षकाचा वैयक्तिक आनंद सामुदायिक आनदावर अवलंबून नसतो. नाटकांतली तत्वचिकित्सा निवडक विद्वानांना पटली आणि बाकीचे प्रेक्षक तटस्थ राहिले, तर नाटक कसें रंगणार ? हीन अभिरुचीचा विनोद प्रतिष्ठितांना किंवा स्त्री-प्रेक्षकांना आवडला नाहीं, तर नाटक कसें यशस्वी व्हावें ? असा विचार करितां मीं एक असा सिद्धांत बसविला, कीं जें नाटक स्त्रियांना समजते तें सर्वांना समजतें, आणि जे त्यांना आवडतें तें हीन अभिरुचीचें असूं शकत नाहीं. सबब, जें नाटक स्त्रियांना आवडतें तें सर्वांना आवडून लोकप्रिय होतें.

विधिलिखित नाटकाच्या दुसऱ्या दिवशीं नारायणरावांनीं मला आणखी एक नाटक लिहायला सांगितलें, त्या वेळीं तें बायकांना आवडेल असें लिहायचें हें मीं ठरविलें !

भक्तीचा मळा : ३८ :

छंदोरचना, इतिहासलेखन किंवा निबंधलेखन असे वाङ्मयप्रकार कष्टसाध्य आहेत. परंतु प्रतिसृष्टि निर्माण करणाऱ्या ललितलेखनाची मौलिकता परिश्रमांनीं निःशंक वाढत असली, तरी स्फूर्ति ही त्यांची जन्मदात्री असते. स्फूर्तीची उणीव कष्टांनीं भरून

काढतां येत नाहीं. हजारों प्रेक्षकांना आपल्या नाट्यकृतींत गुंगविण्याचें सामर्थ्य माझ्या लेखणींत नाहीं, ही असमर्थता विधिलिखित नाटकानतर मला विशेष जाणवूं लागली. गंधर्वांच्या रंगभूमीवरील अमर नायिकांच्या गर्दींतून वाट काढील अशी कोणती भूमिका कल्पून नारायणरावांनीं मागितलेलें दुसरें नाटक लिहावें, हा प्रश्न माझ्यासमोर उभा राहिला.

गंधर्व मंडळीच्या नाटकांच्या अनुभवानें मला असा धडा शिकविला होता, कीं गंधर्वांच्या नाटकाचें वातावरण शक्यतोंपर्यंत प्रसन्न आणि संपन्न असावें. गंधर्वांच्या प्रेक्षकवर्गांत महाराष्ट्रीयांच्या बरोबरीनें सधन गुजराथ्यांचा भरणा असल्यामुळें, दोन्ही समाजांना प्रिय होईल अशी भूमिका रंगविली तर ती व्यवसाय दृष्ट्या अधिक लाभदायी होईल असाही एक सिद्धांत मीं बसविला होता. ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नायिकां-विषयीं बहुजनसमाजाच्या मनांत जी श्रद्धा वास करीत असते, तिची नाटककारानें रेखाटलेलें साधें स्वभावचित्र देखील यशस्वी व्हायला मदत होते ही माझी ठाम कल्पना होती. गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर भक्तिरसाचें नाटक नाहीं ही गोष्ट तर सूर्य-प्रकाशाइतकी स्पष्ट होती. या सर्व सिद्धांतांचा आणि परिस्थितीचा मेळ घालून मी एका पधरवड्यांत माझ्या दुसऱ्या नाटकाची नायिका निश्चित केली, इतकेंच नव्हे, तर नाटकाचा नामकरणविधि देखील उरकला! मिराबाईच्या कथानकावर 'अमृतसिद्धि' नांवाचें नाटक गंधर्व मंडळीसाठीं लिहायचा मीं संकल्प केला.

नाटकाच्या नांवाचा आणि त्याच्या अंतिम यशापयशाचा नांवापुरताही संबंध नसतो. सत्तेच्या गुलामाला 'पत्त्यांचा बंगला' म्हटलें असतें तरी त्याच्या लोकप्रियतेंत फरक पडला नसता. शेक्सपीअरनें आपल्या आनंदपर्यवसायी नाटकांना चमत्कृतिपूर्ण नांवें दिलीं, तर दुःखपर्यवसायी नाटकांना त्यांतील प्रमुख भूमिकांचीं नांवें दिलीं. सौभद्राचें नामाभिधान करतांना अण्णासाहेबांनीं शाकुंतलाचा कित्ता गिरविला. खाडिलकरांनीं विषयसूचक किंवा मुख्य भूमिकादर्शक नांवें योजिली. श्रीपादकृष्णांनीं नुसत्या शब्दलालित्याकडे लक्ष दिलें. वाचाळतेला जन्म देणाऱ्या मदिरेच्या नाटकाला मूकनायक हें नांव यथार्थ होतें असें मला वाटत नाहीं. आपल्या नाटकाचें नांव पंचाक्षरी असावें हा ध्यास मात्र तात्यासाहेबांनीं शेवटपर्यंत सोडला नाहीं! गडकऱ्यांची पचाक्षरी नांवें विषयसूचक आहेत. हाच मुलाचा बाप नाटकापासून वरेरकरांनीं चमत्कृतीकडे अधिक लक्ष पुरविलें. जगाच्या नाट्यवाङ्मयांत आमच्या बन्याबापूचें श्री हें एकच एकाक्षरी नांव असावें! अमृतसिद्धि हें नांव निवडतांना मीं पचाक्षरी परंपरेकडे आणि शुभसूचकतेकडे अधिक लक्ष दिलें होतें.

१९२८ च्या जून महिन्यांत इंदुरचे यशवंतराव ठाकुरदासबुवा पुण्याला आले, तेव्हां त्यांची आणि माझी गंधर्व मंडळींत भेट झाली. स्वतः लिहिलेल्या मिराबाईच्या कथेचें एक छोटें पुस्तक त्यांनीं मला दाखविलें. मिराबाईच्या हरिदास–संप्रदायांतील कथेपेक्षां

मला ठाकुरदासबुवांनीं प्रकाशित केलेली कथा अधिक नाट्यानुकूल वाटली, आणि ती त्याच वेळीं माझ्या निदर्शनाला यावी हा एक शुभयोगच आहे असें मी समजलों. अर्धवट उत्साह दाखविणें नारायणरावांना कधींच जमत नसल्याकारणानें, त्यांनीं मिराबाईच्या आख्यानावरील बुवांच्या कीर्तनाचा योग गंधर्व मंडळींत जमवून आणला.

परंतु त्यामुळें गंधर्व मंडळीसाठीं मीं भक्तिरसाचें नाटक लिहिणार आहें ही बातमी षट्कर्णी झाली !

गणपतराव बोडस उमरावतीला आले त्यापूर्वी भालजी पेंढारकरांनीं त्यांना व्हिक्टर ह्यूगोच्या नाटकांचीं कथानकें सांगितलीं होतीं. तेव्हांपासून गणपतराव अद्भुतरम्य नाटकांचे (melodramas) भोक्ते बनले होते. भालबांनीं ह्यूगोच्या एका नाटकाचें भाषांतर केलें होतें, त्याप्रमाणें मीं देखील करावें अशी गणपतरावांनीं मला सूचना केली. परंतु पाश्चात्यांच्या नाटकांतल्या स्त्रीभूमिकांच्या आकांक्षा आणि आचरण हिंदु समाजाला इतक्या परक्या वाटतात, कीं त्यांचीं नुसतीं भाषांतरें किंवा रूपांतरें यशस्वी होणार नाहींत असें माझें मत होतें आणि आहे. देवलांनीं एका पाश्चात्य नाटकाला बेमालुम मराठी साज चढवून मूळ नाटकापेक्षांही आपलें संशयकल्लोळ अधिक लोकप्रिय केलें, पण देवलांची कलाचातुरी देवलांबरोबरच दिवंगत झाली. पाश्चिमात्यांच्या प्रियाराधनांतील प्रेमकूजन मराठी रंगभूमीवर पचविण्याकरितां देवलांना रेवतीला नायकिणीची मुलगी बनवावी लागली—१९४६ सालीं त्यांना कदाचित् तशी गरज वाटली नसती !

भालबांनीं लिहिलेल्या नाटकाचें नांव आकाशवाणी होतें, आणि तें त्यांनीं चापे-करांच्या किर्लोस्कर मंडळीला दिलेंही होतें. परंतु १९२८ च्या मे महिन्यांत गणपत-रावांच्या आमंत्रणावरून ते पुण्याला आले आणि त्यांनीं वाचून दाखविलेलें नाटक नारायणरावांना एकदम पसत पडलें. गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीचा मोह भालबांना पडला नसता तरच नवल ! अल्पावधींतच त्यांनीं आपलें नाटक चापेकरांच्या करारांतून मुक्त करून घेतलें आणि नारायणरावांनीं तें स्वीकारलें. गंधर्व मंडळींतील दुसऱ्या नाटककाराच्या नाटकाच्या भानगडींत पडायचें नाहीं हें तत्त्व मीं स्वीकारलें होतें आणि तें शेवटपर्यंत पाळलें.

परंतु रसरशीत वृत्तीच्या भालबांना कांहीं तरी पीळदार लिहावें असें नाहीं का वाटणार? त्यांच्या आकाशवाणीची भाषा गडकरी थाटाची होती. देवलांसारखी सोपी पण प्रासादिक भाषा देवलांनींच लिहावी. गडकऱ्यांच्या भाषेपेक्षां संशयकल्लोळांतील भाषा अधिक कमाविलेली आहे असें मला कधींकधीं वाटतें. आणि म्हणूनच, ' प्रसाद-शून्य सोपी भाषाच पाहिजे, तर जमाखर्चाच्या वह्या कां बसवीत नाहीं ' असा प्रश्न मी एकदां नारायणरावांना विचारला होता. पुण्याचा मुक्काम संपतां संपतां, ' भालबांचें नाटक चांगलें आहे—पण भाषा कठीण आहे' अशी तक्रार करून नारायणरावांनीं तें परत केलें. आणि त्यानंतर घेतलेलें नाटक केव्हांही परत करायचें झालें म्हणजे, 'भाषा कठीण

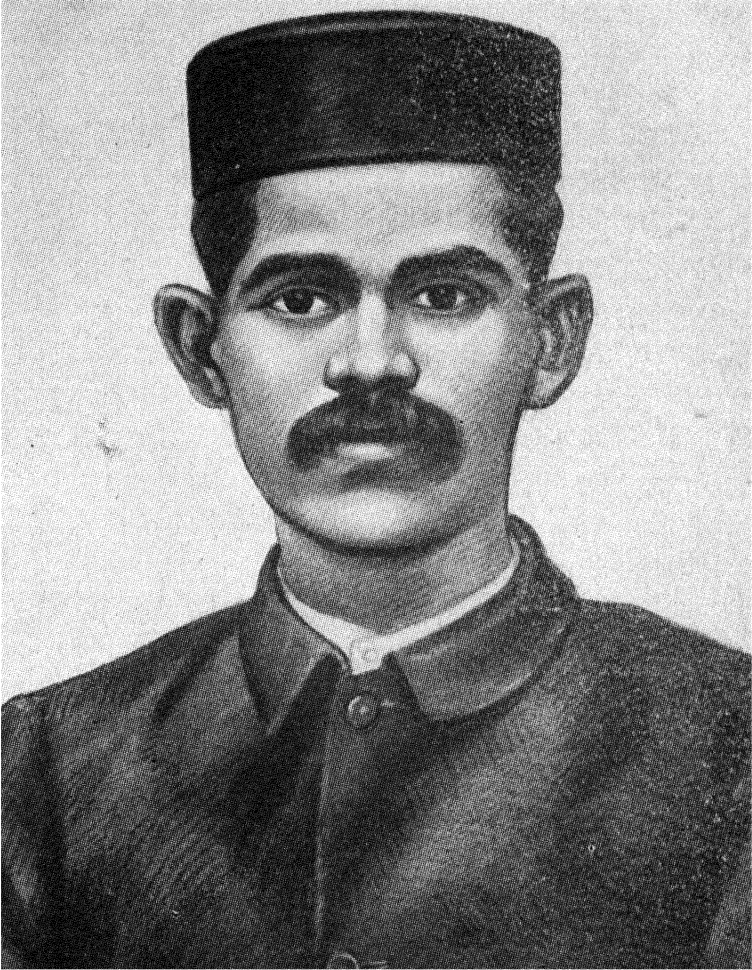
आहे–किंवा नाटक प्रोजला चांगलें आहे ' अशा ठराविक सबबी नारायणराव सांगूं लागले ! बोजड भाषेच्या पोकळ सबबीवर भालबांचें नाटक परत जावें म्हणजे आपण पोसलेल्या भस्मासुरानें शेवटीं आपल्याच डोक्यावर हात ठेवावा, हा प्रकार गणपतरावांना कितपत मानवला असेल तें मला माहित नाहीं. परंतु भालबांचें मात्र त्यामुळें मुळींच नुकसान झालें नाहीं. स्वतःच्या कष्टांच्या, गुणांच्या आणि कल्पनाशीलतेच्या जोरावर त्यांनीं यशस्वी दिग्दर्शक म्हणून बोलपटसृष्टींत मानाची जागा मिळविली असून विपुल द्रव्यार्जनही केलें आहे.

मी मीराबाईच्या कथानकाची जुळवाजुळव करूं लागतों न लागतों, तोंच ठाकुरदास-बुवांनीं दे. भ. शिवराम महादेव परांजप्यांना त्याच विषयावर गंधर्व मंडळीसाठीं नाटक लिहायचा आग्रह केला. शिवरामपंतांसारख्या मोहऱ्याशीं स्पर्धा करण्याची आपली पात्रता नाहीं असें मीं ठरविलें, परंतु ' आमच्या स्टेजचा तुम्हांला जसा अनुभव आहे तसा शिवरामपंतांना नाहीं ' असें सांगून नारायणरावांनीं मला धीर देण्याचा प्रयत्न केला. मला स्टेजचा कितीही 'अनुभव' असला, तरी 'शिवरामपंत ते शिवरामपंत' ही माझी खात्री होती; पण नाटकाचे दोनच प्रवेश लिहिल्यावर शिवरामपंत दुर्दैवानें कालवश झाले. गंधर्व मंडळी त्या वेळीं यवतमाळला होती. त्यानंतर मीं नाटकाचें कथानक, अंक आणि प्रवेशवारी निश्चित केली, इतक्यांत आणखी एक बातमी पुण्याला येऊन थडकली. " तुमच्या नाटकांची सर्व हस्तलिखितें घेऊन ताबडतोब या अशी तार गणपतरावांच्या प्रेरणेनें बालगंधर्वांनीं नारायण विनायक कुळकर्ण्यांना केली आहे ! "—आणि तिच्या पाठोपाठ दुसरी एक बातमी येऊन ठेपली ती अशी—" कुळकर्ण्यांचें अडला नारायण नांवाचें तीन तासांचें नाटक बसवून नारायणराव त्यांत पुरुषभूमिका करणार आहेत !" या बातमीमुळें माझ्या नाट्यलेखनाची गाडी सुरुवातीसच थांबली. परतु मार्च महिन्यांत (१९२९) मी गंधर्व कंपनीच्या मुक्कामीं जळगांवला गेलों, तेव्हां नारायणरावांनीं पुन्हा आग्रह केल्यामुळें मी मे महिन्यांत अमृतसिद्धीच्या लेखनाला सुरुवात केली.

मे महिन्यांत नेहमींप्रमाणें कंपनी पुण्याला आली, तेव्हां तीन तासांच्या नाटकांत प्रत्येक गायक नटाच्या वांट्याला तीन चार पदें येणार या जुन्या भीतीचें नारायण-रावांच्या मनांत पुनरुज्जीवन होऊन अडला नारायणाचा बेत मागें पडला. तें पाहून "नारायणरावांना भक्तिरसाचें नाटक पाहिजे आहे" अशी गणपतरावांनीं कुळकर्ण्यांना वर्दी दिली. तिला अनुसरून कुळकर्ण्यांनीं लगेच कान्होपात्रा नाटकाचा एक अंक लिहिला, गणपतरावांनीं तो पसत केला, नारायणरावांना आवडलाच आणि स्वतः गणपत-रावांनीं चोखामेळ्याची भूमिका करायचा पत्कर घेतल्यामुळें गंधर्व कंपनीनें तें नाटक स्वीकारलें. या सुमाराला गंधर्व कंपनींत भक्तिरसामें भूतो न भविष्यति असा उच्छाद मांडला होता ! प्रथम कांहीं किरकोळ मंडळी दर सोमवारीं भजन करूं लागली, आणि

शेवटीं त्यांत नारायणराव भाग घेऊं लागल्यामुळें अनेक नटमंडळी भक्तिमार्गी बनली. बालगंधर्व आणि कृष्णामास्तरांसारख्या गायकांनीं भूषविलेला भजनी तापा महाराष्ट्रांत कधींच जन्म पावला नसेल. भजनाच्या श्रवणापासून मिळणारें पुण्य आणि लोकप्रिय गायकांचें गाणें फुकट ऐकण्याची संधि, असा दुहेरी योग साधायला कंपनीच्या बिऱ्हाडीं पुणेकरांची भरगच्च गर्दी जमूं लागली. भाविकांच्या इतक्या मोठ्या समुदायाला स्वर्गात जागा कशी करावी अशी भगवंतांना काळजी पडली असली, तर दादा काटदऱ्यांना दुसरीच चिंता छळित होती. 'नारायणरावांचें गाणें दर सोमवारीं जर फुकट ऐकायला मिळूं लागलें, तर तिकिट काढून नाटकाला कोण येणार ?'—या विवंचनेंत दादा दर सोमवारीं दिसूं लागले ! मोक्षलाभाच्या दृष्टीनें त्या भजनांपासून कोणता फायदा झाला असेल तें आपल्याला कधींच समजणें शक्य नाहीं. परंतु संध्याकाळीं सहापासून रात्रीं दहापर्यंत प्रत्येक सोमवारीं झांजा आणि चिपळ्या बडवीत नाचणाऱ्या त्या भजनीमंडळाचें अध्यक्षपद स्वीकारून, तारस्वरांत परमेश्वराची आराधना करतां करतां नारायणराव आपल्या गळ्यांतली नाजुक कलाकुसर गमावून बसले. त्या परिणामाला उद्देशून गोविंदराव टेंबे लिहितात (माझा संगीत व्यासंग—पृ. २४२)' "बालगंधर्वांचा कंठ उच्च गायकीला अत्यंत अनुकूल असा असतांना भजनाचा अड्डा उभारून आणि बेसुमार ओरडून गळ्याच्या नाजुक शिरांचें दोरखंड करून घेण्यापर्यंत मजल गांठावी याला काय म्हणावें ?"

गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवरील भक्तिरसाच्या नाटकाची माझी कल्पना त्या भजनी ताफ्यापेक्षां निराळी होती. दांभिकांच्या भजनांनीं कितीही कोलाहल केला तरी परमेश्वर जागृत होतो असें मला वाटत नाहीं. परमेश्वराची प्रीति संपादन करण्यासाठीं भगवें वस्त्र परिधान करून सुतकी चेहरा धारण केला पाहिजे असेंही मला वाटत नाहीं. खरी भक्ति दांभिकतेला कधींच प्रोत्साहन देणार नाहीं असा माझा विश्वास आहे. परमेश्वरचरणरत अहिल्याबाई होळकरांनीं तर राघोबाशीं रणांगणावर सामना दिला. मिराबाई म्हणजे गोसवड्यांच्या तांड्यांतली एक जोगीण होती अशी माझी कल्पना नव्हती. भक्तिमार्गामुळें कोमल भावनांचा नायनाट होत नसल्यामुळें तिला निःसंग दाखवूं नये, आणि तिच्या भगवच्चिंतनांत तिच्याच भजनांत आढळणारी शृंगाराची छटा दाखवावी असें मीं योजिलें होतें. अकबराला शरण न जाणाऱ्या कुंभाचा (मिराबाईचा पति) अजिंक्य रजपुती बाणा मला दाखवायचा होता. मीराबाईच्या सर्वभूतीं परमेश्वर मानणाऱ्या भक्तिभावानें "दीने इलाही" धर्माची स्थापना करायची अकबराला स्फूर्ति दिली अशी कल्पना मीं बसविली होती. भक्तश्रेष्ठांचा छळ करणारे नेहमीं पातकी किंवा दुराचारीच असतात असें नव्हे. आपल्या एखाद्या लाडक्या जीविततत्त्वाच्या, महत्त्वाकांक्षेच्या किंवा अहंकाराच्या आड भक्तिमार्ग येतो आहे अशी कल्पना करून ते निर्दय बनले नसतील, हें तरी कशावरून ? विद्यादेवी ही जगताची आदि देवता आहे, आंधळा भक्तिमार्ग डोळस विद्वन्मार्गाचा शत्रु आहे आणि स्वतः महाराणीनेंच जर निर्बुद्धांचें स्तोम माजविलें तर विद्यादेवीबद्दलचा आदर



कै. राम गणेश गडकरी

बहुजनांच्या मनांतून नाहींसा होईल, या भीतीनें पछाडलेला कुंभाचा कुलगुरु कल्पून मीं सुरुवातीपासून नाटकांत द्वद्व निर्माण करायचा प्रयत्न केला होता. मिराबाईचा सर्वांभूतीं परमेश्वर मानणारा धर्म आणि तामसी कुलगुरूचा वर्णव्यवस्थेवर भर देऊन जन्मजात उच्चनीचतेचा अट्टाहास धरणारा धर्म, यांमधील लढा विकोपाला जाऊन मिराबाईला विषप्राशनाची शिक्षा दिली गेली असें मीं दाखविलें होतें. केवळ भक्तांचा छळ करण्याकरितां त्याला विष पाजा किंवा पर्वत-माथ्यावरून ढकलून द्या, असा हरदासी प्रकार मला समत नव्हता. अस्पृश्यतेसबधीं वाद चालू असतां ' जें भगवद्गीतेंत नाहीं तें हिंदु धर्मात असणें शक्यच नाहीं ' असें विधान गांधींनीं एकदां केलें होतें, त्याचा उच्चार मीं मिराबाईच्या भाषणांत करविला. नारायणरावांना पाहिजे तसें प्रसन्न वातावरण आणि त्यांच्या गायनाभिनयाला उठाव देईल अशी खाडिलकरी थाटाची प्रवेशरचना मीं केली. सारांश, गधर्व मंडळीच्या यशस्वी नाटकांचें तंत्र अमलांत आणायचा मी मला शक्य तों सर्व प्रयत्न केला.

योगायोग मात्र असा, कीं १९२९ सालीं शुक्लांनीं मिराबाईच्या कथानकावरच नाटक लिहिलें आणि ते हिराबाई बडोदेकरांनीं ८–२–१९३० रोजीं रंगभूमीवर आणलें. गंधर्व मडळींत कान्होपात्रा नाटकाच्या तालमी सुरू होत्या. अशा रीतीनें गधर्वांच्या रगभूमीवरील भक्तिरस आणि मराठी रंगभूमीवर मिराबाईचें कथानक, या दोन्ही चिजा १९२८ सालीं मला वाटल्या तशा १९३१ सालीं नव्या राहिल्या नाहींत. माझें नाटक लिहून सपण्यापूर्वी खाडिलकरांचे सावित्री नाटक तयार झाल्यामुळें, गंधर्वांच्या कार्यक्रमांत कान्होपात्रेनतर सावित्रीला ओघानेच जागा मिळाली. अखेर ८–५–१९३१ रोजीं मी अमृतसिद्धि नाटक नारायणरावांना वाचून दाखविलें, तें त्यांना एकदम पसत पडलें. नऊ तारखेला पटवर्धनबुवा, रानडे, बापूराव राजहंस आणि कांहीं निवडक स्नेही मंडळीसमोर दुसरें वाचन झालें, त्या वेळीं " नाटक चांगलं आहे— भाषा फार सोपी आहे " असा ठराव एकमतानें पसार झाला. अशा रीतीनें मी १९२८ सालीं संकल्पिलेलें माझें दुसरें नाटक १९३१ सालीं गंधर्व मंडळीनें स्वीकारलें त्या वेळीं मला मनस्वी आनंद झाला.

—परंतु भक्तिमार्ग इतका सुकर झाला तर त्याची थोरवी नाहींशी होईल अशी भीति प्रत्यक्ष भगवंतांनाच वाटली असावी !

: १३ :

" नारायण तुला पुष्कळ देईल "—

१९३१ च्या नोव्हेंबर महिन्यांत कान्होपात्रा नाटक मुंबईच्या रिपन थिएटरमध्यें रंगभूमीवर आलें आणि लोकप्रिय झालें. नाटकाच्या तालमी सतत दोन वर्षे चालल्यामुळे नारायणरावांची नक्कल मुखोद्गत झाली होती. प्रत्येक वर्षी निदान चार महिने तरी मुंबईत मुक्काम करणारी गंधर्व मंडळी तीन वर्षांनतर मुंबईला आल्यामुळें, तिची नाटकें पाहण्याकरितां रसिकांत अहमहमिका लागली होती. गंधर्वांच्या रंगभूमी-वरील पहिल्या भक्तिरसाच्या नाटकाचें मनःपूर्वक स्वागत होण्याइतके नारायणरावांबद्दलचें निष्कलंक कौतुक त्या वेळीं कायम असल्यामुळें, त्यांना एकतारीच्या साथींत ' पांडुरंग-पांडुरंग ' असा गजर करतांना पाहून प्रेक्षकांना फार मौज वाटली. आपली भूमिका आणि पदें पटवर्धनबुवा मोठ्या ठसक्यांत वठवीत होते. कान्होपात्रेच्या प्रासादिक अभंगांना अभिनव चाली लावून मास्तर कृष्णरावांनीं आणि ते रसाळ तन्मयतेनें गाऊन नारायणरावांनीं भजनीबाजाच्या गायकींत एक प्रकारची क्रांति घडवून आणल्यामुळे, नारायणरावांच्या गायकीचा एक नवा आणि हृदयंगम पैलू प्रकाशमान झाला होता. अशा अनेक कारणांमुळें द्रौपदीनंतर कान्होपात्रेइतकें गंधर्व मंडळीचें एकही नवें नाटक व्यवसायदृष्ट्या यशस्वी झालें नाहीं.

परंतु कान्होपात्रा नाटकामुळेंच गंधर्व–बोडसांचा तिसरा घटस्फोट घडून आला !

गणपतराव कंपनींत आल्यापासून त्यांच्याशीं नारायणरावांनीं अत्यंत आदराची आणि अविकल्प वागणूक ठेविली होती. गणपतराव ठरवितील त्या नाटकांच्या तालमी सुरू झाल्या म्हणजे नारायणराव एखाद्या आज्ञाधारक शिष्याप्रमाणें त्यांच्या पायापाशीं बसत होते, आठवड्याच्या खेळांचा कार्यक्रम गणपतरावांच्या संमतीनें ठरत होता, आणि (माझा अपवाद सोडून) नवीं नाटकें गणपतरावांच्या मध्यस्थीनें किंवा अध्यक्षतेखालीं वाचलीं जात होतीं. परंतु नारायणराव आपल्या भजनीं लागले आहेत असें पाहून गणपतरावांचा संयम मात्र हळूहळू नाहीसा झाला.

मास्तर कृष्णरावादि कांहीं जुन्या नटांना गणपतरावांबद्दल फारसा जिव्हाळा वाटत नव्हता. विनायकराव पटवर्धन अत्यंत पूज्यभावनेनें आणि विद्यार्जनातुर शिष्याच्या

उत्साहानें गणपतरावांच्या तालमी घेत होते. परंतु रामराज्यवियोगाच्या तालमी सुरू झाल्यावर जुन्या साक्यादिंड्यांचें महत्त्व गातांना, खानदानी गायकीला झोंबतील असे उद्गार एकदां गणपतरावांनीं काढल्यामुळें बुवा सुद्धां शेवटीं नाराज झाले.

जुन्या नटमंडळींचा स्वतःसंबंधींचा वाढता निरुत्साह ध्यानांत आल्यामुळें, "संगीत कामें करायला गोड आवाजाचा हीरो पाहिजे—गद्य भूमिका करतांना अभ्यंकर फार ओरडतो" अशा तक्रारी गणपतराव करूं लागले. तो प्रचार चालू असतां गणपतरावांना परमपुरुष मानणाऱ्या किर्लोस्कर-गंधर्वांतील कांहीं माजी बेकार नटांच्या येरझारा गंधर्व कंपनीच्या बिऱ्हाडीं चालू होत्या. जुन्या जमान्याच्या सुरस कथेला जुन्या संवगड्यांच्या हलाखीचें तिखटमीठ लावून केलेलें गणपतरावांचें पुराण ऐकून नारायणरावांच्या मनावर व्हायचा तोच परिणाम झाला ! चार पांच नव्या नटांची निष्कारण भरती होऊन आपल्या भूमिकांत विभागणी झाल्यामुळें कंपनींतले नट नाराज झाले. त्याच सुमाराला ललितकलेची नोकरी सोडून लोंढे गंधर्व कंपनींत दाखल झाल्यामुळें पटवर्धनबुवा अधिकच नाराज झाले असावेत ! गंधर्व कंपनीचे जुने नाटककार खाडिलकर किंवा नवा म्हणून स्वीकारलेला मी, नापसत ठरल्यामुळें नव्या नाटककारांचा शोध सुरू झाला.

जुन्या नाटकांच्या तालमी होऊन त्यांच्यावर बसूं पाहणारा गज नाहींसा व्हावा आणि नवीं नाटकें बसावीं, हे मुख्य उद्देश मनांत धरून नारायणरावांनीं गणपतरावांना १९२८ सालीं मानाचें आमंत्रण दिलें होतें. परंतु गणपतराव बहुधा तालमी घेत त्या शाकुंतलाच्या किंवा शापसंभ्रमाच्या ! मराठी रंगभूमीचा नवा जमाना सुरू झाला असूनही गुप्तमंजुषाचा जीर्णोद्धार करण्याचा त्यांनीं घाट घातला होता. 'बापूरावांना तयार करतों' असा चंग बांधून एखादें नवें किंवा जुनें लोकप्रिय नाटक निवडायचें सोडून निवडलें कोणतें ?—तर रामराज्यवियोग ! दशरथाच्या दरबारच्या प्रवेशांतल्या भालदारचोपदारांच्या हातीं नारायणरावांनीं सोळाशें रुपये किंमतीच्या खऱ्या चांदीच्या काठ्या दिल्या. सत्यवचनी रामाच्या नाटकांत खोटी चांदी वापरणें म्हणजे कोण महान् पातक ! रामराज्यवियोगाचे दोन खेळ झाल्यावर तें कायमचें बंद पडलें. त्या जुन्या नाटकासाठीं झालेल्या काळाच्या आणि कष्टांच्या अपव्ययाबद्दल गणपतराव जबाबदार होते. बापूरावांना तयार करायला कैकयीशिवाय दुसरी भूमिका गणपतरावांच्या नजरेंत भरली नाहीं. 'असा तयार करणारा गुरु' आणि 'तसा तयार होणारा शिष्य' पुनः एकत्र येणें शक्य नाहीं !

गणपतरावांनीं गोळा केलेल्या नव्या शिष्यांचा तांडा प्रभावी न ठरल्यामुळें, गंधर्व कंपनीच्या खर्चानें ते आपली-पठडी जमविताहेत असा समज फैलावला. अशा चौफेर निष्क्रियतेला अपवाद म्हणून, पितळेच्या डबींतला चुना वाळतो म्हणून जस्ताची डबी आणवून त्यांतील ओला चुना समस्त पानतंबाखू खाणाऱ्यांना बहाल केला, ही एक सुधारणा गणपतरावांनीं गंधर्व कंपनींत घडवून आणली हें मी तरी नाकबूल करणार नाहीं.

बालगंधर्वांच्या बिनहिशेबी कारभारामुळें आणि त्यांचा आवाज बसून वर्षाकांठीं महिना दीड महिना कंपनीचे खेळ बद पडूं लागल्यामुळें गंधर्व कंपनीला पुनः कर्ज झालें, आणि कर्जाच्या नैसर्गिक धर्माप्रमाणें तें वाढूं लागलें ! संस्थेला प्राणभूत अशा कलावंतांना बालगंधर्वांनीं जितके लठ्ठ पगार वर्षानुवर्ष दिले तसे इतर कंपन्यांनीं दिले नाहींत. १९२१ पासून १९३१ सालपर्यंत दरवर्षी सुमारें एक लक्ष साठ हजार रुपये उत्पन्न होत होतें, तेव्हां नारायणरावांनीं पगारखर्चाची कधीं पर्वा केली नाहीं. परंतु ताईच्या आजारीपणामुळें नारायणराव उमरावतीच्या आठ खेळांत कामे करूं शकले नाहींत. त्या वेळीं एक गोष्ट बिनतोड रीतीनें सिद्ध झाली, ती अशी कीं, तें अवाढव्य उत्पन्न म्हणजे बालगंधर्वांच्या बिनमोल गुणाचे प्रेक्षकांनीं केलेलें मोल होतें. कारण त्या आठ खेळांना मिळून बावीसशें रुपये उत्पन्न झालें, तर नारायणराव परतल्यावर एकट्या एकच प्याल्याला पंचवीसशें रुपये उत्पन्न झालें ! कपनीचे उत्पन्न कमी झाल्यावर नारायणराव नटांचे पगार कमी करायला उद्युक्त झाले, ते गणपतरावांना ‘ नैतिक दृष्ट्या अयोग्य ’ (भूमिका–पृ. ३४५) वाटलें. परंतु त्याच नटांना लागतील त्या सवलती देऊन नारायणरावांनीं त्यांची वर्षानुवर्ष काळजी वाहिली होती हें गणपतराव विसरले ! पगारकपातीचा प्रश्न निघाला तेव्हां, ‘ कपनीची हलाखीची स्थिति असली तर फुकट कामें करतों ’ अशी धमकी गणपतरावांनीं दिली ! परतु प्रत्येक गोष्ट पडेल ती किंमत देऊन विकत घेणारा नारायणरावांसारखा मनुष्य अशा ‘ फुकटच्या सवालाला ’ कदापि तयार होणार नाहीं हें प्रत्येकाला माहित असल्यामुळे, त्या वरपांगी शहाजोग दिसणाऱ्या निरपेक्षतेचा खरा अर्थ—‘ नकार–स्पष्ट नकार ’–असाच नव्हता का ? परंतु नव्या कान्होपात्रा नाटकांत गणपतराव चोखामेळ्याची भूमिका करणार होते म्हणूनच नारायणराव गप्प होते.

स्वयंवरांतली कृष्णाची भूमिका १९२१ सालपासून माधवराव वालावलकर करीत होते. १९२८ सालीं गडकरी–स्मारक फडासाठीं गधर्व मंडळीनें स्वयवर केलें, त्या फक्त एका खेळांत बन्याबापूंच्या आग्रहामुळें गणपतरावांनीं काम केलें होतें. पहिल्या अंकाच्या शेवटीं क्रथकैशिकानें अर्पण केलेला मुकुट डोक्यावर चढवितांना गणपतरावांनीं जो अभिनय केला, त्यामुळें रंगमंदिरांत हंशा पिकून खाडिलकरांनीं लक्ष्मीधराचें नांव प्रथम मुकुटधर कां ठेविलें होतें त्याचा बोध झाला. परंतु स्वयंवराच्या नव्या आवृत्तिसाठीं छायाचित्रें काढलीं त्या वेळीं मात्र नारायणरावांच्या शेजारीं गणपतराव उभे राहिले. नाटकांतल्या छायाचित्रांना स्मारकाचें महत्त्व असल्यामुळें, ‘वालावलकर नेहमीं काम करतात–त्यांचे फोटो घ्या’ असें उदार मनानें गणपतरावांना खचित सांगतां आलें असतें.

कान्होपात्रा नाटकांत आपल्या जोडीनें गणपतराव काम करणार आहेत म्हणून नारायणराव जातिवंत कलावंताला शोभेशा खुषींत होते. एकच प्याल्यानंतर बारा वर्षांनीं आलेला योग साधायला ते आतुर झाले होते. आपण कधीं रजेवर मेलों तर ‘वेळ आहे–

वखत आहे-म्हणून माणूस तयार असावा', या निमित्तानें गणपतरावांनीं वालावल-करांना चोख्याची भूमिका शिकविली होती. नाटकाची छायाचित्रें निघालीं त्या वेळीं मोरूभाऊ कीर्तीकरांच्या कॅमेऱ्याला अर्थातच गणपतरावांचें दर्शन घडलें ! परंतु रंगीत तालमींत गणपतरावांची भूमिका विदूषकी दिसूं लागली आणि अभंग-गायनाच्या वेळीं तर त्यांच्या आवाजाचा त्रिफळाच उडाला ! त्यामुळें पहिल्या खेळाच्या पूर्वीच गणपत-रावांनीं चोख्याच्या महारकीच्या वतनाचा राजिनामा दिला आणि मोक्षपदाचा मार्ग वालावलकरांना खुला करून दिला ! चोख्याची भूमिका आपल्याला झेपेल कीं नाहीं, हें सतत दोन वर्षें चालू असलेल्या तालमी संपून पहिल्या रात्रीचा दिवस उजा-डला तरी गणपतरावांना समजूं नये हे आश्चर्य नव्हे काय ? स्वतः दीर्घ मुदतीच्या रजा उपभोगून इतरांना मिळणाऱ्या सवलतीविरुद्ध त्यांनीं केलेलें अकांडतांडव, त्यांनीं घेतलेल्या जुनाट नाटकांच्या तालमी, रामराज्य-वियोगाचा खेळखंडोबा, निरुप-योगी नटांची खोगीर-भरती, या सर्व गोष्टींकडे नारायणरावांनीं दुर्लक्ष केलें होतें. परंतु 'नव्या नाटकांत काम करतो' अशी लालुच दाखवून गणपतरावांनीं ऐन वेळीं काढता पाय घेतल्यामुळें नारायणरावांचें कलावंत मन दुखावलें, आणि गणपतरावांनीं रचिलेल्या दारूच्या कोठारांत पेटती काडी फेकली गेली !

१९३१ च्या दिवाळीच्या सुट्टींत मी मुंबईला गेलों.त्या वेळीं नारायणरावांनीं गणपत-रावांसंबंधीं एक अवाक्षरही काढलें नव्हतें. त्यामुळें नाताळच्या सुट्टींत मी पुनः मुंबईला गेलों तेव्हां नारायणरावांनीं गणपतरावांना लेखी नोटिस देऊन, १९३१ अखेर करार संपविल्याचें वर्तमान ऐकून मी आश्चर्यचकित झालों. लेखी नोटिस देण्याची गरज नव्हती असें मला अजूनही वाटतें. परतु "नैतिक विजय" मिळविण्याकरितां गणपतराव फिर्याद करू शकतात आणि कराराप्रमाणे लेखी नोटिशीची आवश्यकता होती, म्हणूनच लाडांनीं दिलेल्या कायदेशीर सल्ल्यानुसार लेखी नोटिस दिली असें मला समजलें. त्या नोटिसीची भाषा देखोल सन्माननीय अशीच होती. "कंपनीच्या खर्चाला उत्पन्न पुरत नसल्यानें खर्च कमी करणें अवश्य झालें आहे. तेव्हां कंपनीशीं असलेला आपला सबंध ता. ३१ डिसेंबर १९३१ इसवी रोजीं संपला आहे असें समजावें. कांहीं दिवसांखालीं आपलें व आमचे बोलणें झालें तेव्हां मोबदल्याशिवाय काम करण्याची आपण इच्छा दर्शविली होती. परंतु आपल्या त्या थोरपणाचा फायदा घेणें इष्ट वाटत नाहीं म्हणून हें विनंतिपत्र लिहिलें आहे." (भूमिका—पृष्ठ ३४६) सबब, 'बिझिनेस म्हणजे धंदा' या तत्त्वाचा आजन्म जप केलेल्या गणपतरावांना गैर दिसावें असें झाल्या प्रकारांत कांहींच नव्हतें.

'कलावंतांच्या सहवासांत' या पुस्तकांत गणपतरावांसंबंधीं लिहितांना ते पहिल्या दर्जाचे नट, कांटेकोर व्यवस्थापक आणि उत्कृष्ट शिक्षक आहेत असें विधान मीं केलें आहे. त्या विधानांतला एक शब्द देखील मागें घेण्याची मला गरज वाटत नाहीं.

परंतु गणपतरावासंबंधींचा माझा लेख प्रसिद्ध झाल्यानंतर त्यांनीं आपली ‘भूमिका’ प्रसिद्ध करून, महाराष्ट्रीय नटानें लिहिलेल्या पहिल्या आत्मचरित्रांत कित्येक कलावंतांवर दुष्ट हल्ले चढविले. भूमिकेंत सांगितलेल्या कित्येक गोष्टी खऱ्या असल्या, अनेक वर्णनें बहारीचीं असलीं आणि नमूद केलेले अनुभव नाट्यव्यवसायिकांना नेहमी मार्गदर्शक होण्यासारखे असले, तरी क्षुल्लक हेव्यादाव्यांचीं अनावश्यक टिपणें, व्यक्तिनिंदा, आणि दिशाभूल करणाऱ्या अर्धसत्यांनीं तिचीं निम्याहून अधिक पृष्ठें दूषित झालेलीं आहेत. गणपतरावांच्या उदयानंतर त्यांच्यासारखा निर्दोष, निर्व्यसनी, व्यवहारदक्ष आणि सर्वगुणसपन्न नटश्रेष्ठ मराठी रंगभूमीवर आला नाहीं असेंच, जणूं काय, प्रस्थापित करण्याचा अट्टाहास त्यांनीं भूमिकेंत केला आहे.

बालगंधर्व, पेठे, पंडित अशा मंडळीसंबंधीं विशेष चिडीनें लिहिलेला मजकूर वगळला, तरी गणपतराव जोशी व्यसनाधीन झाले (पृ. ५४) आणि त्यांच्या भाषणांत फाजील गर्वाची घाण आली (हें गणपतरावांनीं लिहावें–पृ. ५५), बाळाभाऊ जोग व्यसनी झाले (पृ. ५६), भाऊराव व्यसनी होते (पृ. ११४), पाटकर थापेबाज होते (पृ. १४०), जनूभाऊ निमकरांच्या तोंडांत मध आणि पोटांत वीष होतें (पृ. १४१), अशा अनेक दुष्ट उल्लेखांची कोणती गरज होती? याच्या उलट, गोविंदराव टेंब्यांचें असामान्य हार्मोनियम-वादन, मास्तर कृष्णरावांचें गायन, किंवा त्या उभयतांची मधुर स्वररचना, [ज्या] भास्करबुवांच्या चालीमुळें स्वयंवर नाटक गंधर्व कंपनीचें ‘ट्रम्प कार्ड’ ठरून गणपतरावांनीं आपलें उखळ पांढरें केलें त्यांच्याबद्दल कृतज्ञतेचा किंवा गौरवाचा एखादा शब्द, संयुक्त मानापमानासारख्या अद्वितीय नाट्यप्रसगाचें वर्णन, पेंढारकरांनीं नवीनतेसाठीं केलेला धाडसी स्वार्थत्याग, गोऱ्यांच्या शुक्राचार्यांच्या अविस्मरणीय भूमिकेची आठवण, शंकरराव सरनाईकांच्या किंवा हिराबाई बडोदेकरांच्या मधुर गायकीचें रससेवन, अशा अनेक असामान्य अनुभवांचा ओझरता उल्लेखसुद्धां गणपतरावांनीं केलेला नाहीं. दाते–भागवतांसारख्या लोकोत्तर नटांसंबंधीं आणि नटाचे नाटककार झालेल्या औंधकर–टिपणीसांबद्दल त्यांनीं एकजात मौन पत्करिलें आहे.

बालगंधर्वांसारख्या वज्राचें पाठबळ होतें म्हणून तालमीच्या आणि कडक शिस्तीच्या बाबतींत गणपतरावांना मन मानेल तसा अधिकार गाजवितां आला, पण तुकोजीरावांसारख्या कुबेराच्या आणि कर्णाच्या आश्रयाखालील यशवंत मंडळी त्यांना यशवंत करतां आली नाहीं. ‘आईनें घातलेल्या शपथेची’ ढाल पुढें करून (पृ.२९२) ज्यांनीं कधीं स्वतंत्र मालकीची जबाबदारी पत्करिली नाहीं, त्यांनीं ‘मालक ऋणको आणि नोकर धनको’ (भूमिका–पृ. १२१) अशी कुचेष्टा करण्यांत स्वारस्य कोणतें? गंधर्व मंडळीच्या मालकीसंबंधीं वाद चालला होता, त्या वेळीं यदाकदाचित् बालगंधर्व गंधर्व कंपनीच्या बाहेर पडले तर आपण कंपनी कशी चालवूं, यासंबंधीं गणपतरावांनीं आपलें त्या वेळचें

मनोगत ज्या शब्दांत स्पष्ट केलें आहे तेंच त्यांच्या सामर्थ्यावर प्रकाश टाकूं शकेल. ते म्हणतात:

"कसेंही पात्र माझ्या हाताखालीं आलें तरी त्याला मीं नांवारूपास आणलें असतें. स्वयंवरासारखें एखादें गायनाच्या जलशाचें नाटक करतां आलें नाहीं, तर तें बंद ठेवून, गायनपटु नाटक कंपन्यांना प्रयोगाचा हक्क विकीत राहिलों असतों. एकच प्याला नाटक माझ्याजवळ होतें. त्यांत गाण्याला प्राधान्य नाहीं. त्यामुळें त्या एका नाटकावर मला कंपनी चालू ठेवतां आली असती. पुढें माझ्या नटांना पेलतील व त्यांच्या गुणांचा उत्कर्ष होईल अशीं नाटकें मी लिहून घेतलीं असतीं. इतकेंही करून दुर्दैवानें कंपनी चालली नसती, तर लिलांवानें ती विकून टाकली असती, आणि जे काय दहापंधरा हजार मिळाले असते ते घेऊन हरिहरि म्हणत स्वस्थ बसलों असतों (पृ. २७८)" !!!

नव्या नाटकांची निवड कशी करावी तें आपल्यासारखें इतरांना समजलें नाहीं असा आविर्भाव त्यांनीं आणला आहे. परंतु गंधर्व कंपनीच्या स्थापनेनंतरच नव्या नाटकांची निवड करण्याची जबाबदारी गणपतरावांवर येऊन पडली, तरी त्यांनीं त्यासंबंधीं कोणतें कौशल्य दाखविलें ? "मी नवें नाटक लिहीत नाहीं—तुम्हाला पाहिजे तर फाल्गुनराव संगीत करून बसवा—" अशी आज्ञा देवलांनींच केली होती, म्हणून संशयकल्लोळ नाटक गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर आलें. गणपतरावांना न जुमानतां स्वयंवर गंधर्व कंपनीचें ट्रम्प कार्ड झालें आणि एकच प्याला नाकारणाऱ्याची गणना निर्बुद्धांतच करावी लागली असती. गंधर्वांच्या रंगभूमीवर आलेल्या श्रीपाद कृष्णांच्या सहचारिणी नाटकाची आणि न आलेल्या परिवर्तन नाटकाची निवड आपण केली, अशी शेखी गणपतरावांनीं खुशाल मिरवावी ! यशवंत मंडळीचें सर्वाधिकारित्व गणपतरावांनीं पत्करिल्यानंतर वरेरकरांच्या जुन्या नरकेसरी नाटकाचाच त्यांनीं लयाचा लय या नांवाखालीं क्षणकाल जीर्णोद्धार केला. जें मायेचा पूत नाटक पुढें महाराष्ट्र मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें, तें बसविण्याची गणपतरावांची छाती झाली नाहीं. कान्होपात्रा नाटकावर गणपतरावांना हक्क सांगतां आला असता, आणि तशी नारायणराव कुळकर्ण्यांचीही इच्छा असावी ! परंतु "मला भक्तिरसाचें नाटक पसंत नव्हतें, परंतु नारायणरावांनींच तें घेतलें (भूमिका पृ. ३४२)—" असें स्पष्ट करून कान्होपात्रेच्या यशाचें श्रेय देखील गणपतरावांनीं गमाविलें !

बोलपटांच्या राज्यांत दाते, फाटक, दिनकर किंवा कोल्हटकरांना जितकें व्यावसायिक यश मिळालें तितकेंही गणपतरावांच्या पदरीं न पडल्यामुळें, त्या व्यवसायाची नालायकांचा मेळा (भूमिका पृ. ३५५) अशी ते संभावना करतात ! बोलपटांत काम करणाऱ्या नटापेक्षां नाटकांत काम करणाऱ्या नटाला स्वयंभू आणि स्वतंत्र प्रज्ञेची अधिक गरज असते असें माझें मत असलें, तरी बोलपटांत यशस्वी ठरलेल्या कलावंतांची

'नालायकांचा मेळा' म्हणून संभावना करणें म्हणजे आत्मप्रौढीची आणि परनिंदेची पराकाष्ठाच नव्हे काय ?

नारायणरावांच्या 'मित्रमंडळाची' जी यादी गणपतरावांनीं आपल्या भूमिकेंत दिली आहे त्यांत काकासाहेब खाडिलकर, लाडसाहेब आणि गोविंदराव टेंब्यांच्या मांडीला मांडी लावून बसायला कोणालाही संकोच वाटण्याचें कारण नाहीं. नारायणरावांना स्वतःची स्तुति कधींच आवडत नसल्यामुळें ही मित्रमंडळी म्हणजे स्तुतिपाठक पठड्या नव्हत्या. या मित्रमंडळांनीं नारायणरावांची काळजी वाहिली, पण नारायणरावांनीं त्यांना जुमानलें नाहीं, "म्हणून मित्रमंडळें तोंडघशीं पडलीं" असें विधान गणपतरावांनीं (भूमिका पृ.३२१) केले आहे. इतरांची अशी कुचेष्टा करून आपली प्रतिष्ठा वाढविण्याचा प्रयत्न गणपतरावांनीं केला नसता तर बरें झालें असते ! कारण १९२८ ते १९३१ पर्यंतच्या कालाविषयीं स्वतः गणपतरावच लिहितात, "माझ्यावरील नारायणरावांची भक्ति दर दिवशीं वाढत होती आणि लहानमोठया कोणत्याही गोष्टीविषयीं ते मला सल्लामसलत विचारूं लागले होते" (पृ. ३३९). सारांश, त्या तीन वर्षांत नारायण-रावांच्या मित्रपदीं विराजमान होऊन मार्गदर्शक बनलेले गणपतराव देखील अखेर तोंडघशीं पडले नाहींत काय ? " नारायणराव आहेत तोंपर्यंत तुमच्या मुठींत राहतील, पण बिथरले म्हणजे एकदम इतकी उलटी खातील, कीं तुमची आणि त्यांची ओळख होती कीं नाहीं असे दाखवितील" (पृ. ३२१)—हें गणपतरावांना कळले पण वळले नाहीं.

गणपतरावांचे अनेक बिनमोल कलागुण मी नाकबूल करणार नाहीं. मात्र, नारायण-रावांचें सहकार्य नसतें तर त्या गुणांना इतक्या प्रतिष्ठेचें आणि असाधारण द्रव्यार्जनाचें फल प्राप्त झालें नसतें. परंतु तुकोजीरावांसारख्या उदार सस्थानिकानें देखील गणपत-रावांना जितकी बिदागी दिली नाहीं तितकी देऊन ज्या बालगधर्वांनीं त्यांच्या पायाखालीं फुलांचा गालिचा अंथरला, त्यांच्यावर अशिष्ट हल्ला चढवितांना गणपतरावांनीं सयमाच्या सर्व मर्यादा झुगारून दिल्या आहेत. शिरडीच्या साईबाबांच्या दर्शनाला गणपतराव गेले त्या वेळीं साईबाबांनीं फार अर्थसूचक आशीर्वाद त्यांना दिला. साईबाबा म्हणाले, ' मला दक्षिणा दिलीस—नारायण तुला पुष्कळ देईल–' (पृ.१७६) बाबांचा आशीर्वाद अक्षरशः खरा झाला नाहीं काय ?

शिवाजीचें दुसरें पलायन— : ४० :

बेबंदशाहीनंतर महाराष्ट्र मंडळींतून बाहेर पडलेल्या शाळिग्राम आणि वैशंपायन वगैरे नटांनीं ' राखावीं बहुतांचीं अंतरें ' हें ध्येय पत्करून ' समर्थ नाटक मंडळी'ची स्थापना केली. महाराष्ट्र मंडळीच्या ' नोच्यार्थो विफलोपि दुषणपदम् ।

दूष्यस्तु कामो लघुः । ' या ध्येयवाक्याशीं बहुतांचीं अंतरें राखण्याचें ध्येय सकृद्दर्शनीं विसंगत दिसलें, तरी समर्थांनीं बाणेदारपणानें धंदा करून अल्पकाळांत चांगला नांवलौकिक मिळविला. त्यांचें पहिलें 'करीन ती पूर्व' नाटक मीं प्रथम २०-८-२७ रोजीं पाहिलें. बाजीप्रभूच्या कथानकावर आधारलेल्या वरेरकरांच्या त्या एकुलत्या एक ऐतिहासिक नाटकाची भाषा औंधकरी थाटाची असली, तरी रचनेच्या आणि संवादांच्या बाबतींत ती एक उत्कृष्ट कलाकृति होती यांत वाद नाहीं. शाळीग्रामांची (बाजी प्रभू) सुंदर भूमिका, शिद्दी जोहाराच्या छावणीसाठीं चित्रकार काळ्यांनीं तयार केलेला साधा पण नयनमनोहर देखावा आणि आपादमस्तक काळ्या रंगानें माखून निघालेल्या वामनराव कुळकर्ण्यांची शिद्दी जोहाराची भूमिका, हीं नाटकाच्या प्रयोगाचीं ठळक वैशिष्ट्यें होतीं. 'डेक्कन पिक्चर्स कार्पोरेशन'मधील कथालेखकाची भूमिका सोडून समर्थांत दाखल झालेले औंधकर, महाराष्ट्र मंडळींतून बाहेर पडलेले दत्तोपंत वैशपायन, शंकर कुळकर्णी, सीतारामपंत जोशी, आणि शाळीग्राम असे पांच नट समर्थ मंडळीचे मालक होते. परंतु अल्प काळांतच (१९३०) शाळीग्रामांचा कंपनीशीं संबंध तुटला, आणि त्यानंतर रंगभूमीशीं पुन: फारशी लगट न करतां ते ५-१२-३९ रोजीं मरण पावले. शाळीग्राम पहिल्या रांगेंतले नट नव्हते, परंतु सामान्य नटानें केलेल्या अविस्मरणीय भूमिकांची यादी करायची झाली तर त्यांच्या संभाजीच्या आणि बाजी प्रभूच्या भूमिकेला त्यांत मानाचें स्थान द्यावें लागेल.

महाराष्ट्र मडळींतील बहुतेक नामवंत नट समर्थांच्या घरीं जमल्यामुळें, असमर्थ बनलेल्या महाराष्ट्र मंडळीची ध्वजा फडकत ठेवण्याचा केशवराव दात्यांनीं एकांड्या शिलेदाराप्रमाणे पुष्कळ प्रयत्न केला. महाराष्ट्राच्या दर्शनी पडद्यावर स्वर्गलोकींची गंगा भूतलावर अवतरण करतांना पूर्वींसारखीच दिसत होती, परंतु महाराष्ट्राची नाट्यगंगा मात्र दिवसेंदिवस स्वर्गवासी होण्याच्या पंथाला लागली होती ! खडाष्टकानंतर दात्यांनीं रंगभूमीवर आणलेल्या सवतीमत्सर नाटकांत (१९२७) खाडिलकरांच्या लेखणींतला एकही प्रभावी गुण दिसला नाहीं. त्यानंतर दाते-देशपांड्यांचा बेबनाव होऊन दाते अखेर ४-११-२९ रोजीं महाराष्ट्र मंडळीच्या बाहेर पडले, आणि १९३० च्या जून महिन्यांत त्यांनीं समर्थ मंडळींत प्रवेश केला. गद्य मंडळीच्या भागीदारींत प्रवेश करण्यासारखें कोणतेंच प्रलोभन नव्हते आणि 'खंडणी' वसूल करण्याचाही आविर्भाव दात्यांना साधला नसता. त्यामुळें ' समर्थाचिया सेवका वक्र पाहे ' या समर्थोक्तीवर विश्वास ठेवून त्यांनीं नाट्यकलेची सेवा चालू ठेविली.

औंधकरांच्या मार्गदर्शनाच्या छायेंत वाढलेली कृष्णाजी बाजीराव भोसले आणि वि. रा. चौगुल्यांची अनुक्रमें सिंहासन आणि रक्तरगण अशीं दोन ऐतिहासिक नाटकें समर्थांनीं बसविलीं होतीं. दोन्हीं नाटकें रंगतदार तर होतींच, पण त्यांचे प्रयोगही दृष्ट लागण्यासारखे बसविले होते. ओस्कर वाइल्डच्या Importance of being earnestचें

टेंब्यांनीं केलेलें गंभीर घटना नामक भाषांतर आणि वासुदेवराव भोळेकृत सरलादेवी अशीं दोन नाटकें समर्थांनीं बसविलीं. परंतु अखेर औंधकरांच्या आग्र्याहून सुटका नाटकानेंच समर्थ मंडळीला व्यवसायाच्या आणि लोकप्रियतेच्या आघाडीवर नेऊन बसविले.

नाटकाचा प्रयोग जळगांवला झाला, त्या वेळीं रंगभूमीवर अवरंगजेब बादशहाच्या मुलीनें प्रवेश केल्यामुळें आपला गोषाभंग झाला आणि दरबारच्या प्रवेशांत पादशहापेक्षां शिवाजीच्या वाक्यांना अधिक टाळ्या मिळाल्या म्हणून अल्पसंख्याकांच्या हक्कांवर गदा आली, अशासारख्या चमत्कारिक तक्रारी जळगांवकर पाक मुसलमानांनीं केल्या. मुसलमानांचा आविर्भाव पाहून सार्वजनिक शांततेचा भंग टाळण्याकरितां पूर्व खानदेशच्या कलेक्टरसाहेबांनीं नाटकाच्या प्रयोगाला बंदी केली. अखेर अवरंगजेबाच्या मुलीला मानसिंहाच्या मांडीवर दत्तक देऊन आणि शिवाजीच्या टाळ्या कमी करून दाते—औंधकरांनीं पुनः परवानगी मिळविली. असे फेरबदल करणें व्यवसायाच्या दृष्टीनें अवश्यच होतें; कारण शिवाजीमहाराज बंदिखान्यांत राहून मराठेशाहीचें जें नुकसान झालें असतें, त्यापेक्षां अधिक नुकसान नाटकावरील बंदी कायम राहिली असती तर समर्थांचें झालें असते!

जळगांवची बातमी बाहेर फुटल्यामुळें, त्यानंतर प्रत्येक गांवीं आग्र्याहून सुटका नाटक पाहायला प्रेक्षकांची अलोट गर्दी जमूं लागली. नाटकांत दमदार संवाद आणि परिणामकारक नाट्यप्रसंग होते यांत वाद नाहीं, परंतु त्यांचें असामान्य महत्त्व वाढवायला दात्यांनीं केलेली अवरंगजेबाची भूमिका कारणीभूत झाली. तीक्ष्ण पण संशयी दृष्टीनें चौफेर पाहणारा आणि प्रत्येक शब्द विलक्षण वजनानें बोलणारा अवरंगजेब पहिल्या प्रवेशांत दिसला, म्हणजे भूतकालाचा भंग करून आपण तीनशें वर्षें मागें गेलों आहोंत असा प्रेक्षकांना भास व्हायचा! किंबहुना, एका सामान्य भूमिकेला असामान्य वजन आणि परिणामकारकता मिळवून देऊन, अवरंगजेबाच्या भूमिकेंत केशवरावांनीं आपल्या अभिनयसामर्थ्याचा उच्चांक गांठला असें मी समजतों. केशवरावांनीं समर्थ मंडळी सोडल्यानंतर मात्र, समर्थांचा अवरंगजेब मुंबईच्या अबदुल रहेमान गल्लींतील एखाद्या पादत्राणें विकणाऱ्या बोहऱ्याप्रमाणें दिसूं लागला, आणि नाटकाचें उत्पन्नही दिवसेंदिवस खालची पातळी गाठूं लागलें!

मुंबईच्या रिपन थिएटरांत आग्र्याहून सुटकेचा पहिला प्रयोग झाला, त्या दिवशीं पहिला अंक प्रशांत वातावरणांत पार पडला—पण ती वादळापूर्वीची शांतता ठरली! जळगांवच्या हकीकती नाट्यलोलुप हिंदु प्रेक्षकांनीं ऐकिल्या असल्या, तर मुंबईच्या कडव्या दंगेखोर मुसलमानांनीं कांहीं कानांत बोळे घातले नव्हते! दुसऱ्या अंकांतला दरबारचा प्रवेश ऐन उत्कर्षाला पोहोंचला नसेल तोंच पांचसहा लालटोपी घातलेले मुसलमान सुरे पाजळीत पीटमधून पुढें सरकले, आणि डोळ्याचें पातें लवतें न लवतें

तोंच रंगभूमीवर दाखल झाले ! त्यांना पाहतांच इस्लामी सलतनतीच्या पादशहानें आणि मराठेशाहीच्या गोब्राह्मणप्रतिपालक संस्थापकानें 'खुदातालाचें' स्मरण करीत जोडीनें रंगभूमीवरून धूम ठोकली, आणि त्यानंतर रिपन थिएटरच्या तळघरांत एक-मेकांना मिठी मारून ज्या वेळीं ते निवाऱ्याचा आश्रय घेते झाले त्या वेळीं भोंवताLच्या मंडळींना हिंदु-मुसलमान एकीचें अभूतपूर्व दृश्य दिसलें. पावसांत भिजून एकमेकांना आलिंगन देणाऱ्या चारुदत्त-वसतसेनेच्या अगाला थंडीमुळें कंप सुटला नसेल, तर या जोडीच्या अंगाला भीतीमुळें कप सुटला होता ! कृतकृत्य झालेले मुसलमान दंगेखोर कोणतेंही अपकृत्य न करतां रिपन थिएटरांतून नाहींसे झाले आणि पुनः त्यांनीं तिकडे ढुंकूनही पाहिलें नाहीं. परंतु त्यांनीं पहिल्या प्रयोगाच्या वेळीं केलेल्या पराक्रमामुळें त्यानतर नाटकाला जमणाऱ्या प्रेक्षकांची गर्दी अतोनात वाढली. समर्थ मंडळीचे व्यवस्थापक बाळासाहेब पंडित होते. चार चांगल्या नटांप्रमाणें चार खोटे दंगेखोरही कंपनीनें बाळगावे असा मोह त्यांना झाला नसेल असें नाहीं. आणि म्हणून पुण्याच्या एका मुक्कामांत आग्र्याहून सुटकेचें उत्पन्न शेवटीं शेवटीं कमी होऊ लागलें तेव्हां मी केशवरावांना विचारलें, 'आतां मुसलमानांना कधीं सोडणार ?'

समर्थ मडळीच्या ससारांत लौकिकाचा आणि संपन्नतेचा प्रकाश अशा रीतीनें दिसूं लागला खरा, पण १९३३ च्या सुरुवातीला दात्यांचा आणि कंपनीचा संबंध सपला. त्यामुळें दिवसेंदिवस खालावत चाललेल्या उत्पन्नाला सांवरून धरण्याकरितां ओंधकरांनीं स्वतःचें महारथी कर्ण नांवाचें नाटक बसवायला सुरुवात केली. १९३४ च्या मार्चमध्ये समर्थ मडळी पुण्याला आली त्या वेळीं ओंधकरांनीं मला नाटकाचें कथानक सांगितलें. कर्ण-कुंतीच्या कथानकांत कुमारी-मातेच्या प्रश्नाला प्राधान्य देणें अपरिहार्य आहे असें त्यांना वाटत होतें. याच्या उलट, "हिंदु मनाला प्रातःस्मरणीय अशा पांडवांच्या मातेच्या संबंधांत कुमारी मातेचा प्रश्न उपस्थित करणें योग्य नाहीं" असें माझें मत होतें. एके दिवशीं रात्रीं दोन वाजेपर्यंत आम्ही बोलत बसलों होतों. अखेर ओंधकरांना माझा युक्तिवाद पटला, परंतु नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाची तारीख देखील जाहीर झाली असल्यामुळें त्यांत कोणताही मूलभूत बदल करणें त्यावेळीं अशक्य होतें.

ओंधकरांना कर्णाच्या यशस्वितेबद्दल थोडी शंका वाटूं लागली असली, तरी त्यांचा आपल्या आध्यात्मिक गुरुमाउलीवर पराकाष्ठेचा विश्वास होता. समर्थ मंडळीचे सर्व मालक, व्यवस्थापक आणि कित्येक नट सातारच्या कोंडीबा महाराजांचे शिष्य होते. बुवांच्या कृपाछत्राखालीं कलापूजन करणाऱ्या, रंगबोधेच्छु नाट्यसमाज आणि समर्थ नाटक मंडळी या दोनच नाट्यसंस्था महाराष्ट्रांत होऊन गेल्या असें मला वाटतें. बुवांच्या आशीर्वादामुळें "सब कुच्छ अच्छा हो जायगा" असा ओंधकरांचा विश्वास होता. १-४-१९३४ रोजीं नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला त्या दिवशीं प्रत्यक्ष

गुरुमाउली रंगमंदिरांत उपस्थित झाली होती. परंतु महारथी कर्ण यशस्वी होईल असा चमत्कार करायला कोंडीबा महाराजांची तपःसिद्धि अखेर असमर्थ ठरली !

कुमारी मातेच्या पुत्राचें दुर्दैव, दुसरें काय ?

गायनहिरेचें गोड गुंजन

: ४१ :

कुलीन आणि कलावंत स्त्रिया रंगभूमीवर प्रवेश करायला बिचकत होत्या म्हणून पहिल्या शाकुंतल नाटकापासून पुरुषांनाच स्त्रीभूमिका कराव्या लागल्या. एक आपद्धर्म म्हणून पुरुषनटांनीं स्त्रीभूमिका केल्या खऱ्या, पण त्या स्त्रियांनीं धडे घेण्या-इतक्या मोहक कौशल्यानें करून दाखविल्या. मला तर असें वाटतें, की रंगभूमीवर कोणतीही भूमिका वठवितांना जो धीटपणा, जो हरहुन्नरीपणा आणि जीविताचें जे ज्ञान अवश्य असतें, तें आमच्या हिंदु समाजांतील महिलांना कधींच मिळत नसल्याकारणानें (आणि मिळूंही नये) त्यांच्या स्त्रीभूमिका अपेक्षेप्रमाणे रंगत नाहींत. हा अनुभव मिळाल्यावरच गणपतराव बोडसांनीं आणि चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं कुलीन स्त्रियांच्या स्त्रीभूमिकांविरुद्ध हल्लीं हल्लीं मत दिलें, तें विचारणीय आहे. चित्रभूमीवर स्त्रिया यशस्वी झाल्या म्हणून रंगभूमीवर होतीलच असें नाहीं. कारण चित्रपटांत त्या भूमिका करतात त्या वेळीं प्रेक्षकांना मज्जाव करतां येतो, दिग्दर्शक सांगेल त्याप्रमाणें त्यांना अभिनय करायचा असतो आणि मनासारखा अभिनय होईपर्यंत एकापेक्षां अधिक चित्रें (retakes) घेतां येतात. याच्या उलट नाटकांत स्वतंत्र प्रज्ञा लागते आणि शेंकडों प्रेक्षकांच्या नजरांचा सासुरवास त्यांच्या समोर उभा असतो !

परंतु महाराष्ट्रीय स्त्रियांनीं रंगभूमीवर संपूर्ण बहिष्कार घातला होता असें मात्र नाहीं. जुन्या जमान्यांत शेषासानी नांवाच्या एका सुंदर गायिकेनें एकदा शकुंतलेची भूमिका केली. त्या वेळीं अधरामृतपानोत्सुक दुष्यंताच्या कचाट्यांतून तिला आपली अहिंसक मार्गानें कशी सोडवणूक करून घ्यावी लागली, त्याचें बहारीचें वर्णन बोडसांनीं आपल्या भूमिकेत केलें आहे. कमलाबाई गोखले नांवाची नटी रंगभूमीवर भूमिका करीत असे. तवनाप्पा चिवटयांची मनोहर स्त्री संगीत मंडळी रसिकांच्या चांगल्या परिचयाची होती. मैनाबाई, बन्नूजान आणि कांहीं काळ प्रसिद्धि पावलेली मिस गुरगा नांवाची तरुण नटी, अशा स्त्रिया तवनाप्पांच्या कंपनींत होत्या. मनोहर स्त्री संगीत मंडळींतील स्त्रिया स्त्रीभूमिका करणाऱ्या पुरुष नटांचा, आणि प्रेक्षकांचाही, सूड घेण्याकरितां पुरुषभूमिका करितांना माघार घेत नसत ! अच्युतराव कोल्हटकरांचें एक नाटक मनोहर स्त्री मंडळी बसवीत होती, त्या वेळीं तालमी घेण्याकरितां साहेब सहकुटुंब कंपनीच्या बिऱ्हाडीं जात असत. 'बायकांच्या कंपनींत जातों म्हणून कुणी सशंयी नजरेनें माझ्याकडे पाहूं नये म्हणून बायकोलाच बरोबर नेतों' असें त्याप्रकारचें एक मजेदार कारण ते सांगत असत !

स्त्रियांचीं कामें कुलीन स्त्रियांनींच केलीं पाहिजेत अशी मागणी करणारी एक लेखमाला टेंब्यांनीं १९२५ सालीं रत्नाकर मासिकांत लिहिली होती. चापेकरांनीं ललितकलादर्श मंडळी सोडली तेव्हांपासून नायिकेच्या जागीं एखाद्या गायिकेचें सहकार्य संपादन करण्याचे पेंढारकरांनीं अनेक प्रयत्न केले, ते शेवटपर्यंत सफल झाले नाहींत.

होतां होतां १९२६ सालीं एका भल्या पहाटेस, गोविंदराव टेंबे आणि गणपतराव बोडस आमच्या पुण्याच्या बिऱ्हाडांत एम्. एस्. एम्. रेल्वेचा प्रवास आटोपून जोडीनें प्रवेश करते झाले. 'रात्रीं डोळ्याला डोळा लावूं न देणाऱ्या आगगाडींतल्या गर्दीच्या' सुरुवातीला गोष्टी झाल्यावर, त्यांनीं आम्हांला त्यांच्या मुशाफरीचें खरें प्रयोजन सांगितलें. ललितकलादर्श मंडळीच्या मध्यस्थीनें नाट्यकलेच्या मित्रपरिवारांत शिरलेले मुंबईचे के. शंकरराव नांवाचे एक हौशी सद्गृहस्थ ज्या नाट्यसंस्थेला सांपत्तिक मदत करणार होते, अशी एक नाट्यसंस्था गोविंदराव आणि गणपतराव लौकरच स्थापन करणार असून, त्या संस्थेंत मुख्य नायिकेची भूमिका हिराबाई बडोदेकर करणार आहेत अशी बातमी सांगून त्यांनीं मला, बन्याबापू कमतनूरकरांना आणि बाबुराव देवभक्तांना थक्क केलें! एक नामांकित नट आणि नाट्यशिक्षक, एक रसीला संगीत दिग्दर्शक आणि सुमधुर गायनांत बालगंधर्वांची बरोबरी करणारी एक लोकप्रिय गायिका, असा तो त्रिवेणीसंगम मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत अपूर्व ठरणार अशी आमची तत्काळ खात्री झाली. गंधर्व कंपनीशीं स्पर्धा करणाऱ्या संस्थेत नांवाला देखील उणेपणा असूं नये म्हणून कंपनीचे नांव काय असावें तें आम्हीं एकमतानें त्याच बैठकींत ठरवून टाकलें!—सम्राट संगीत मंडळी!

—परंतु या नाहीं त्या कारणामुळें त्या वाटाघाटी अखेर फिसकटल्या, आणि गणपतराव आणि गोविंदराव आपापल्या गांवीं निघून गेले.

त्या वेळीं हिराबाई बडोदेकर आपल्या सुमधुर गायनामुळें आणि सुप्रतिष्ठित वागणुकीमुळें अखिल महाराष्ट्रांत लोकप्रिय होत्या, आणि अद्याप आहेत. त्यांच्या जलशांच्या कार्यक्रमाचे व्यवस्थापक नानासाहेब हर्डीकर होते. विधिलिखित नाटकानंतर त्यांनीं १९२८ च्या जून महिन्यांत मला एकदां विद्यालयाच्या बिऱ्हाडीं बोलाविलें, त्या वेळीं नूतन संगीत विद्यालयाला नाट्यसंस्थेचें स्वरूप देण्याची दोन वर्षांपूर्वीं निघालेली कल्पना स्थायिक झाली आहे अशी मला शंका सुद्धां आली नाहीं. आणि म्हणूनच, विद्यालयाच्या संशयकल्लोळ नाटकाच्या रंगीत तालमीचें (५-२-१९२९) मला आमंत्रण मिळालें तेव्हां मी आश्चर्यचकित झालों. सुरेशबाबू (आश्विनशेट), कमलाबाई बडोदेकर (रेवती), सरस्वती माने (कृत्तिका) आणि दादा लाडू (फाल्गुनराव) अशी पात्रयोजना होती. कमलाबाईची रेवतीची भूमिका सहजसुंदर होत असे. रंगीत तालमीनंतर संशयकल्लोळाचे कांहीं जाहीर प्रयोग प्रथम पुण्याला आणि नंतर मिरज, सांगली आणि सोलापूरला झाले. दक्षिण महाराष्ट्राचा दौरा

आटोपून ही नवोदित नाट्यसंस्था पुनः पुण्याला येण्यापूर्वी दादा लाडूंनीं तिचा निरोप घेतल्यामुळें, फाल्गुनरावांची भूमिका नानासाहेब हर्डीकर करूं लागले होते. परंतु संशयकल्लोळ नाटकाला नांवाजण्यासारखें उत्पन्न मात्र होत नव्हतें.

जलशाच्या प्रवेशांत हिराबाई गायच्या, पण त्यापुढें पाऊल टाकायला त्या तयार नव्हत्या. परतु हिराबाईंची नाट्यसंस्था त्या स्वतः रंगभूमीवर आल्याशिवाय यशस्वी होणें शक्य नसल्यामुळें, अखेर सुभद्रेची भूमिका करायला त्या तयार झाल्या. सौभद्राच्या तालमी चिंतूबुवा गुरव घेत होते. त्याचवेळीं सवाई गधर्वाचा कपनींत समावेश झाला, श्रीपतराव उपरे कॉन्ट्रॅक्ट घ्यायला तयार झाले आणि कंपनीनें मुंबईला प्रयाण केलें.

त्या वेळीं सुरुवातीच्या संशयकल्लोळ नाटकाला देखील तिकिटें मिळेनाशीं झालीं, इतक्या कौतुकानें आणि अगत्यानें मुंबईकर रसिकांनीं हिराबाईच्या नाट्यसंस्थेचें स्वागत केलें. हिराबाईचें सौभद्र (५-९-२९) रंगभूमीवर आलें त्या दिवशीं पहिली गुणी आणि कर्तबगार स्त्री मराठी रंगभूमीवर आली यांत वाद नाहीं. सुभद्रा (हिराबाई), अर्जुन (सुरेशबाबू), कृष्ण (सवाई गंधर्व) आणि रुक्मिणी (कमलाबाई) या सर्वच भूमिका चांगल्या झाल्या. गंधर्व मंडळीप्रमाणें ऑर्गन आणि सारंग्यांची साथ हिराबाईंनीं यशस्वी करून दाखविली. ऑर्गनच्या साथीचा प्रयत्न पेंढारकरांनीं १९२३ सालीं केला, पण तो सारंग्यांच्या आणि सुरेलपणाच्या अभावीं अयशस्वी ठरला होता.

सौभद्र आणि मानापमान हीं मराठी रंगभूमीवरील अमर नाटकें आहेत. गायनाभिनयकुशल सुभद्रेमुळें सौभद्राला गेल्या पन्नास वर्षांत आणि धैर्यधरामुळें मानापमानाला गेल्या तीस वर्षांत कितीदां बहर आला असेल त्याची गणतिच करितां येणार नाहीं. बालगंधर्व, सवाई गंधर्व, केशवराव भोसले, सरनाईक आणि हिराबाई यांनीं निरनिराळ्या वेळीं सौभद्र नाटक नव्या नाटकाप्रमाणें गाजविलें, तर केशवराव भोसले, आणि मास्तर दीनानाथ इत्यादिकांनीं मानापमान नाटकाला तसाच बहर आणला !

संशयकल्लोळ, सौभद्र आणि शुक्लांचें मीराबाई, या तीन नाटकांवर हिराबाईंच्या कंपनीने मुंबईत जवळजवळ सहा महिने चिक्कार गर्दीचा मुक्काम साजरा केला. बालगधर्व वृद्ध होत चालल्यामुळे स्त्रियांनीं रंगभूमीवर यावे अशी रसिकांची मागणी सुरू असतांच प्रतिष्ठित आणि लौकिकवान स्त्रिया रंगभूमीवर आल्या, विद्यालयाचा संच चांगला होता आणि हिराबाईसारखी एक अमोघ शक्ति नाट्यकलेच्या सेवेला सिद्ध झाली होती, म्हणूनच असें यश मिळालें. सौभद्र नाटकाचा प्रयोग चालू असतां बाबासाहेब कुटे (गधर्वांचे प्रथमपासूनचे एक धनिक चाहते व कै. अण्णा मोरेश्वर कुंटयांचे चिरंजीव) मला म्हणाले, ' ही मंडळी रंगभूमीवर आली, त्याचा परिणाम गंधर्वांच्या नाटकांवरही झाल्याशिवाय राहणार नाहीं ! ' बाबासाहेबांचा अदाज

चुकीचा ठरला, तरी त्यांच्या उद्गारांवरून या नव्या नाटयसंस्थेनें प्रेक्षकांवर सुरुवातीला जी जबरदस्त मोहिनी टाकिली होती, तिची कल्पना येण्यासारखी आहे. मुंबईचा मुक्काम आटोपल्यावर हिराबाईंची नाटयसंस्था नाशिक–जळगांव मार्गे इंदूरला (ऑगस्ट १९३०) गेली तेव्हां, आणि पुन: मुंबईच्या मुक्कामांत (ऑक्टोबर १९३०) तिला विपुल लोकाश्रय मिळाला. हिराबाईंनीं आपल्या गायकीनें, प्रतिष्ठेनें, यशानें आणि लोकप्रियतेनें कुलीन स्त्रियांना रंगभूमीवर जाण्याचा मार्ग मोकळा करून दिला असेंच मी म्हणेन.

सुरुवातीलाच इतकें यश मिळाल्यावर नाट्यशिक्षणाची समाधानकारक योजना करणें आणि हिराबाईंना अनुकूल व त्यांच्या संगीताचा प्रकाश पडेल अशीं नाटकें बसविणें, ही कंपनीच्या चालकांची प्रमुख कर्तव्यें होतीं. अत्यंत उत्साहानें चोवीस तास कष्ट करायची हिराबाईंची व त्यांच्या भगिनींची तयारी होती. नवें चांगले नाटक मिळेपर्यंत मानापमान आणि विद्याहरण, हीं दोन नाटकें त्यांनीं बसवावीं म्हणून मानापमानाची आणि विद्याहरणाची परवानगी मीं त्यांना मिळवून दिली होती. परंतु भामिनीचें काम कमलाबाईंच्या वांटेला गेलें, आणि मानापमानांतील पदें त्यांना झेपण्यासारखीं नसल्यामुळें नाटक अयशस्वी झालें! त्याचप्रमाणें विद्याहरण बासनांत ठेवून नाशिकच्या मुक्कामांत संस्थेच्या चालकांनीं 'पुण्यप्रभाव' नाटकाच्या तालमी सुरू केल्या! पुण्यप्रभावांतील स्त्री-भूमिका हिराबाई-कमलाबाईंच्या देहयष्टीला आणि आवाजाला सर्वस्वी प्रतिकूल होत्या, वसुंधरेच्या पदांत हिराबाईंच्या गायकीला वाव नव्हता आणि फाटकांमुळें पुण्यप्रभावांत प्राणभूत झालेली वृंदावनाची भूमिका करील असा नट संस्थेंत नव्हता. विद्याहरण नाटक बसवून गंधर्व मंडळीच्या तुलनेनें 'दुसरा नंबर मिळविला तरी हरकत नाहीं, पण पुण्यप्रभाव बसवून ललितकला–बलवंत–महाराष्ट्रादि कंपन्यांच्या तुलनेंत चौथे ठरूं नका' असें मीं सांगून पाहिलें, पण पुण्यप्रभाव नाटक बसलें आणि अयशस्वीही झाले!

प्रो. ना. सी. फडक्यांचें युगांतर नाटक कंपनीनें घेतलें होतें. तें रंगभूमीवर न आणतां, ज्याला नीट मराठी भाषासुद्धां बोलतां येत नव्हती अशा एका नाटककाराचें नवें नाटक चालकांनीं स्वीकारले! कारण काय? तर नाटकाचे देखावे आणि कपडे फुकट मिळणार होते! त्या नाटकाच्या वाटाघाटी मुंबईच्या मुक्कामांत सुरू असतां मीं सांगितलें, "अशीं नाटकें जर तुम्ही बसवूं लागलांत तर तुमच्या रंगभूमीवर आपलें नाटक यावें अशी महत्त्वकांक्षा कोणत्या नाटककाराला वाटेल? तीन चार हजार रुपयांचा खर्च परस्पर बाहेर पडेल म्हणून असलें नाटक बसविण्यापेक्षां, जर तुम्ही चांगलें नाटक बसविलें तर प्रेक्षकच तुम्हांला हजारों रुपये देतील." परंतु संस्थेच्या चालकांनीं अखेर तें नाटक बसविलेच, आणि इंदूरला त्याचे दोन प्रयोग झाल्यानंतर तें बंद पडलें!

जुनीं नाटकें यशस्वी झालीं तरी चांगलीं नवीं नाटकेंच नाटक मडळीचें वैशिष्ट्य प्रस्थापित करून तिची प्रतिष्ठा वाढवितात. परंतु नूतन संगीत विद्यालयाच्या नाट्यशाखेनें फेब्रुवारी १९३० पासून फेब्रुवारी १९३३ पर्यंत युगांतराशिवाय एकही नवें नाटक बसविलें नाहीं. मुंबईच्या मुक्कामानंतर संशयकल्लोळ मागासले आणि मानापमान आणि पुण्यप्रभाव मूळापासूनच अयशस्वी झाल्यामुळें, नुसत्या सौभद्र आणि मीराबाई या दोन नाटकांवर धंदा चालू होता. पहिल्या चार वर्षांत मुंबईचे दोन, इंदूरचा एक आणि हैदराबादचा एक असे चार मुक्काम चांगले गाजले, पण बाकीचे फायदेशीर झाले नाहींत. ज्या नागपूर–उमरावतीला हिराबाईंच्या जलशांना हजारोंनीं उत्पन्न होत असे, तेथें नव्या नाटकांच्या अभावीं त्यांच्या नाटकांना अगदीं निराशाजनक उत्पन्नें झालीं !

युगांतर नाटकाचें वातावरण फडक्यांच्या कादंबऱ्यांप्रमाणें रम्य होतें आणि पदें तर सुरेखच होतीं, म्हणूनच तें यशस्वी होईल असा माझा समज होता. परंतु परिणाम-कारक नाट्यप्रसंगांच्या अभावामुळें तें अगदीं सामान्य ठरलें. नाट्यलेखनाला अवश्य अशी गतिमानता आणि प्रसंगपूर्णता कादंबरीकाराच्या पिंडाला मानवत नाहीं. आरामखुर्चीवर बसून वाचणाऱ्या वाचकांसाठीं कादंबरी लिहिणारी लेखणी, शेकडों प्रेक्षकांचा जमाव एकसमयावच्छेदेंकरून तन्मय होईल असें लेखन करूं शकत नसावी. कादंबरी व्यक्ती-करितां असते आणि नाटक गर्दीकरितां असतें, हा भेद लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे !

तींच तीं नाटकें घेऊन हिराबाई सप्टेंबर १९३२ मध्यें मुंबईला पुनः गेल्या, पण या खेपेला पहिल्या दोन मुक्कामासारखा उत्पन्नाला बहर आला नाहीं. विद्याहरण नाटकांत कृष्णराव गोरे शुक्राचार्यांची भूमिका करीत होते. देवयानीचीं कांहीं सभाषणें आणि आणि स्वगतें मीं हिराबाईंना बसवून दिलीं होतीं. बालगंधर्वांच्या अभिनयाच्या सूक्ष्म अवलोकनामुळें मला तें शक्य झालें होतें. विद्याहरण नाटक काकासाहेब खाडिलकरांनीं पाहिलें त्या वेळीं त्यांनीं समाधान व्यक्त केलें. परंतु डिसेंबर महिन्यांत गंधर्व मंडळी बालीवाला नाटकगृहांत येऊन खेळ करूं लागतांच, हिराबाईंचें उत्पन्न एकदम खालावलें. त्या वेळीं नव्या नाटकांचा शोध सुरू झाला. पण नवीं नाटकें देतांना आणि घेतांना एका महत्त्वाच्या मुद्द्याचा सर्वांनाच विसर पडला होता.–
“ हिराबाईंना भूमिका कशी पाहिजे ?—”

नारदनारदीच्या कथानकावर रचिलेलें कमतनूरकरांचें स्त्री-पुरुष नाटक १९३३ च्या फेब्रुवारी महिन्यांत रंगभूमीवर आलें. त्याच सुमारास दिनकर कामण्णा कंपनींत आल्यामुळें, नारदाची आचरट भूमिका अर्थातच त्याच्या वांट्याला गेली. परंतु हिराबाई–कमलाबाईंना अभिनयाचें मौलिक शिक्षण मिळेल किंवा हिराबाईंच्या गायकीला वाव देईल असें तें नाटक नव्हतें. खरोखर, एखाद्या गायकाच्या संगीतसाधनेचा शस्त्रासारखा उपयोग करून घेतां येईल अशीं नाटकें खाडिलकरांनीच लिहावीं. स्त्री-पुरुष नाटकाच्या तालमी खुद्द गणपतराव बोडसांनीं फार आवडीनें घेतल्या–पण नाटक पडलें !

त्यानंतर वरेरकरांचें जागती ज्योत नाटक रंगभूमीवर आलें. रंगराव देशपांडे नांवाच्या हैदराबादच्या सुविद्य हौशी गायकांनीं या नाटकांत मुख्य नायकाची भूमिका केली. मी आणि रंगराव पुण्याच्या लॉ-कॉलेजमध्यें १९२४ सालीं बरोबरच विद्यार्जन करीत होतों. फर्ग्युसन कॉलेजमधील दोघे हौशी गायक रंगभूमीवर आले तर बहार होईल असें ज्यांच्याबद्दल वाटत होतें, त्यांपैकीं एक रंगराव देशपांडे आणि दुसरे कोल्हारकर ! कोल्हारकर रंगभूमीवर यावे म्हणून १९२९ सालीं गंधर्व मंडळीनें प्रयत्न केला; पण त्यांत बालगंधर्वांना यश आलें नाहीं. रंगराव रंगभूमीवर आले, पण त्यांची नाट्यसेवा यशस्वी झाली नाहीं. त्यानंतर कांहीं वर्षांनीं (जुलै १९३८) रंगराव इहलोक सोडून गेले. त्यांच्या रसिक आणि सालस स्वभावाचा त्यांच्या परिचितांना विसर पडणें सर्वस्वीं अशक्य आहे.

जागती ज्योत नाटकांत हिराबाई, कमलाबाई, सरस्वती, रंगराव देशपांडे, मास्तर दिनकर आणि बळवंतराव परचुरे आपापल्या भूमिका चांगल्या करीत असत. परंतु हिराबाईंच्या भूमिकेला उठाव किंवा प्राधान्य नसल्यामुळे नाटक रंगलें नाहीं. मागासलेल्यांचा पुरस्कार करण्याचा वरेरकरांचा अट्टाहास सामाजिक बाबतींत स्पृहणीय असला, तरी नाट्यसंस्थेला प्राणभूत असणाऱ्या शक्तींना प्राधान्य न देतां ' मागासलेल्यांना ' पुढें आणण्याचा उपद्व्याप रंगभूमीवर यशस्वी होत नाहीं. जागती ज्योत नाटकांत हिराबाईंच्या संगीताला अवश्य असे हृदयंगम वातावरण नव्हतें, आणि नाटकांतलीं पदें गायकीच्या आणि अर्थाच्या दृष्टीनें अगदीं गचाळ होतीं.

स्त्री-पुरुष आणि जागती ज्योत नाटकांत कालापव्यय होऊन नाट्यसंस्थेला जबर कर्ज होऊन ती सावकारांच्या ताब्यांत गेली, आणि हिराबाईंच्या नाट्यसेवेची ज्योत मालवूं लागली. त्यानंतर यशवंतराव टिपणीसांचें शिवाजीला शह नांवांचें ऐतिहासिक नाटक हिराबाई बडोदेकरांच्या रंगभूमीवर आलें. परंतु त्याचें यश अजमावितां येण्यापूर्वींच विद्यालयाच्या नाट्यशाखेच्या चालकांचे आणि सावकारांचे मतभेद विकोपाला जाऊन, हिराबाईंची नाट्यशाखा कायमची बंद पडली !

नूतन संगीत विद्यालयाच्या नाट्यशाखेंत उद्योगशील, सुप्रवृत्त आणि लोकप्रिय स्त्रिया होत्या, संच चांगला होता, सुरुवातीच्या असामान्य यशामुळे वैभवशाली भविष्याचा मार्ग मोकळा झाला होता आणि हिराबाईसारखी एक अमोघ शक्ति संस्थेच्या पाठीशीं उभी होती. परंतु योजकांच्या अदूरदर्शी धोरणामुळें हिराबाईंना नाट्यकलेपासून आणि नाट्यकलेला हिराबाईपासून कोणताच फायदा झाला नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर आपली नाट्यसंस्था बंद पडली त्यावेळीं नाट्यव्यवसायाला विटून हिराबाईंनीं उद्गार काढले, ' मी पुनः नाटकांत काम करणार नाहीं ! '

—एका गुणी, सत्प्रवृत्त आणि महत्वाकांक्षी स्त्रीच्या तोंडून असे उद्गार बाहेर पडावे, हें आमच्या नाट्यकलेला आणि विशेषतः नाट्यव्यवसायाला खचित भूषणावह नव्हतें !

: १४ :

उजव्या तोंडाचा शंख—!

गंधर्व मंडळीला १९२१ ते १९३२ पर्यंत दरसाल जवळ जवळ पावणेदोन लाख रुपये उत्पन्न होत होतें हें ज्यांना माहित आहे ते साहजिकच विचारतात, " इतकें उत्पन्न होऊन कर्ज कसें झालें ?— पैसा गेला कुठें ? "

१९२१ नंतरच्या तेरा वर्षांत फक्त १९२८ सालीं बालगंधर्वांना चारदोन महिन्यांच्या चिमुकल्या अवधींत कर्ज नव्हतें. एरवी कर्ज आणि बालगंधर्व यांनीं एक-मेकांची संगत कधीं सोडली नाहीं ! हाडींमासीं खिळलेला लहरीपणा आणि रंगभूमीला प्रतिदिनीं अधिकाधिक नटविण्याची अनावर हौस, या दोन कारणांत बेशिस्त व्यवहाराची भर पडल्यामुळे बालगंधर्वांचें कर्ज जन्म पावलें–वाढलें–आणि कायम राहिलें असें दाखवितां येईल !

संगीत कंपन्यांत साथवाल्यांचा एकंदर पगार दरमहा दीडशें किंवा दोनशें रुपये असायचा, तर गंधर्व कंपनी त्याच्यासाठीं दरमहा सातशें ते आठशें रुपये खर्च करीत होती. परंतु त्या साथीनें–आणि विशेषतः कादरबक्ष–तिरखवा युतीनें–मराठी नाट्य-कलेचा एक अत्यंत वैभवशाली कालखंड भूषविला, हें कोणता रसिक नाकबूल करील ? मास्तर कृष्णराव, विनायकराव पटवर्धन, गणपतराव बोडस, रानडे आणि वालावलकरादि प्रमुख नटांचा आणि इतर मंडळींचा मिळून पगारखर्च दरमहा तीन हजार रुपये होता, यांत नवल ते काय ? खरेदीखात्यांतली गळती (Leakage) जमेला धरून कंपनीचा भोजनखर्च दरमहा तीन हजार रुपयांचा होता, पण त्या सुग्रास भोजनामुळे कंपनीचा प्रत्येक घटक संतुष्ट होता. घरदार सोडून एके ठिकाणीं राहिलेल्या मंडळींच्या बाबतींत भोजनविषयक संतुष्टता ही किती महत्त्वाची बाब असते, ते अनुभवाशिवाय समजायचें नाहीं.

१९३० सालीं मात्र असें स्पष्ट दिसूं लागलें होतें कीं इतःपर कंपनीचें उत्पन्न पूर्वींच्या पातळीवर राहणार नाहीं. त्यामुळें नोकरवर्गाच्या पगारांत कपात करण्याच्या वाटाघाटी सुरू झाल्या. नोकरवर्गाच्या पगारांत कपात करण्याची कल्पना गणपतरावांना ' नैतिक दृष्ट्या '

गैर वाटली ! परंतु गंधर्व मंडळीचें वैभव, ' नारायणराव गाताहेत आणि रंगभूमीवर कामें करिताहेत ' या एकाच गोष्टीवरच अवलंबून होते. अशा स्थितींत नारायणरावांचा आवाज वर्षाकाठीं महिना-दीड महिना बसून खेळ बंद राहूं लागले त्यावेळीं, ' या महिन्याला मला पगार नको ' असें एकाही नीतिशास्त्रविशारदानें सांगितलें नाहीं. परंतु माझें मात्र मत असें आहे, कीं नुसती पगारांत कपात करून कर्जफेडीला विशेष सहाय्यकर अशी बचत होण्यासारखी नव्हती. म्हणूनच त्या मार्गाचा अवलंब करणें योग्य नव्हतें. पगार कपातीसाठीं १९२८ पासून १९३० पर्यंत तीनदा भरलेल्या " कपात मंडळांच्या बैठकींना " दरमहा दोनशें रुपयांपेक्षां जास्त बचत करतां आली नाहीं, तिच्या सहाय्यानें हजारो रुपयांचा खड्डा भरून येणें सर्वतोपरी अशक्य होतें.

खरें सांगायचें म्हणजे प्रतिदिनीं वाढणाऱ्या रंगभूमीवरील रोषनाईमुळेंच कर्ज झालें. रुक्मिणी-स्वयंवराच्या प्रवेशासाठीं मखमालीवर खऱ्या जरीचें काम केलेला गालिचा आणि त्याला शोभेशा गाद्यागिर्द्या केल्या, त्या प्रीत्यर्थ सोळा हजार रुपये खर्च झाले. परंतु त्याबरोबर हें देखील विसरतां कामा नये कीं गंधर्वांच्या रंगभूमीवरील लखलखाट, बालगंधर्वादिकांचें गायन, बालगंधर्वांचा अभिनय आणि साथवाल्यांचें वाद्यवादन अशा प्रकारांनीं ज्यांचे डोळे दिपले आहेत आणि कान भारले आहेत, असे प्रेक्षक दुसऱ्या कंपन्यांची नाटकें पहायला सहसा प्रवृत्त होत नसत. त्यामुळें गंधर्व मंडळीला नाट्य-व्यवसायांत एकप्रकारची मॉनोपोली (monopoly) मिळाली होती. खुद्द गंधर्व मंडळीचे प्रेक्षक, ' आज तिरखवा नाहीं ' म्हणून नाखुष झालेले मी पाहिले आहेत. आणि म्हणूनच मला असें वाटतें, कीं रंगभूमीप्रीत्यर्थ बालगंधर्वांनीं जो खर्च केला त्याचें तत्व निरपवाद असलें तरी त्या खर्चाची पद्धत दोषपूर्ण होती. या विधानाच्या स्पष्टी-करणार्थ माझ्या विधिलिखित नाटकाच्या वेषभूषेचें एक लहानसे उदाहरण देतों.

विधिलिखित नाटकांत नायिकेसाठीं नारायणरावांनीं जॉर्जिएटवर जरीकाम केलेल्या नव्या पद्धतीच्या पांच साड्या तयार करून घेतल्या, तो खर्च योग्य झाला. ' बिनकासो-ट्याचें सोंग नको' असा माझा आग्रह असल्यामुळें त्या पांचही साड्या सकच्छ पद्धतीच्या होत्या. परंतु चौथ्या खेळानंतर नारायणरावांना विकच्छ साड्यांची लहर आल्यामुळें त्या पद्धतीच्या आणखी पांच साड्या तयार झाल्या. पुण्याला मुक्काम गेल्यावर एक नवी ' महेश्वरी तऱ्हा ' दिसली म्हणून आणखी पांच साड्या विकत घेतल्या. सारांश, पांच साड्यांची खरी गरज असतां दहा जास्त साड्या तयार झाल्या आणि त्याच कर्जवाढीला कारणीभूत झाल्या !

कान्होपात्रा नाटकांत पंढरपूरचा देखावा अगदीं हुबेहुब पंढरपूरसारखा झाला पाहिजे हें सुरवातीपासून ठरलें होतें ! मालकांनीं आणि चित्रकारांनीं १९३१ च्या जाने-वारी महिन्यांत पंढरपुरची सफर करून देवालयाचीं छायाचित्रें घेतलीं, तेव्हांपासून त्या देखाव्याचें काम सुरू झालें. ' पांडुरंगाच्या देवालयाची नक्कल करूं नका ' असा

इषारा कांहीं भाविक मंडळी सुरवातीपासून देत होती. कान्होपात्रा नाटक रंगभूमीवर आलें त्यावेळीं सकल्पित देखावा तयार नव्हता म्हणून एक जुजबी देखावा तयार करून काम भागविलें. तो कामचलाऊ देखावा खरोखरच चांगला झाला होता आणि प्रेक्षकांना आवडलाही होता–परंतु त्यानंतरही मुख्य देखाव्याचें काम चालूच होतें !

सत कान्होपात्रा मुंबईपासून गोव्यापर्यंत सफर करून बेळगांवमार्गानें पुन: १९३३ साली मुंबईला परतली, तरी कंपनीचा मिस्त्री एकापेक्षां एक असे टोलेजंग खांब देवालयाकरितां घडवित होता. नाटकाच्या एकाच देखाव्याचे काम, नाटक निघाल्या नंतरही, इतकीं वर्षें चालू असलेलें कुणाच्या ऐकीवांत नसेल ! आठ हजार रुपये खर्च झाले तरी देऊळ पुरें होईना ! त्या अपूर्ण स्थितींतही एका सिनेमा कंपनीनें तो देखावा पांच हजार रुपयाला मागितला, पण ती मागणी अमान्य झाली. भाविकांनीं सुरवातीपासून दिलेल्या इषाऱ्याला अनुसरून असो किंवा नसो, त्या देखाव्यासाठीं अहोरात्र राबणारा हिंदु हाडाचा मिस्त्री अखेर वेडा झाला म्हणून मुन्वर अली नांवाच्या एका मुसलमान मिस्त्रीची त्याच्या जागीं नेमणूक झाली ! त्याच्या अविंध नेतृत्वाखालीं हजारो रुपये खर्च होऊन अखेर पांडुरंगाचें देऊळ तयार झालें, त्यादिवशीं महंमद गिझनीनें फोडलेल्या सर्व देवालयांचा बदला हिंदूनीं अखेर घेतला असेंच मला वाटलें !

नाटकांच्या वेळीं प्रेक्षकांची तबियेत खुष करणाऱ्या 'खुषबोने' सबध रंगमंदीर दरवळलें पाहिजे म्हणून नारायणरावांनीं १९२८ सालापासून अत्तरांची जथाबंध खरेदी आरंभिली, तेव्हां एकेदिवशीं एका बैठकींत सतराशें रुपये खर्चीं पडले ! ती अत्तरें खोबरेल तेलासारखी चोपडून बालगंधर्वांनीं रंगभूमीवर प्रवेश केला, म्हणजे किर्लोस्कर थिएटर समोरील सार्वजनिक रस्त्यापर्यंत त्यांचा परिमल पसरत असे. अत्तरांचा तो आडमाप सांठा नेहमीच्या नाजुक कुप्यांत समावणें शक्य नसल्याकारणानें, मेथिलेटेड स्पिरिटच्या मोठ्या बाटल्यांत तीं भरून ठेवावीं लागत होतीं—परंतु तो परिमलविलाससुद्धां नाट्य-कलेच्या एका निःस्सीम भक्तानें रंगदेवतेच्या सेवेसाठीं आरंभिला होता. कारण त्या बाटल्यांतल्या एका बिंदूचादेखील नारायणरावांच्या शरीराला रंगभूमीव्यतिरिक्त कधीं स्पर्श झाला नाहीं !

ज्यांचें समर्थन करतां येणें सर्वस्वी अशक्य होतें असेही खर्च चालू होते. पुण्याचे मुक्काम पूर्वयोजनेपेक्षां जास्त वाढले म्हणजे पुढील मुक्काम आपोआप रद्द होत, आणि त्यामुळें ' न केलेल्या मुक्कामांच्या ' थिएटरभाड्यासाठीं आठदहा हजार रुपये भरावे लागले असतील. सरोजिनीचें लग्न हें आयुष्यांतलें पहिलें कार्य म्हणून जवळजवळ पंचवीस हजार रुपयांचा खुर्दा उडाला ! दक्षिण महाराष्ट्रांतले वाजंत्र्यांचे चारपांच फड गोळा झाले होते. हा सातारचा फार नामांकित म्हणून पाहिजे, तो आपल्या नागठ-ण्याचा म्हणून पाहिजे आणि पुण्याच्या नेहमीच्या ग्यानबाला तरी नाहीं म्हणून कसें चालेल ? कपड्यालत्त्यांची खरेदी, पंचपक्वानांची भोजनें आणि दक्षिणादान अखंडपणें

आठवडाभर चालू होतें. त्या वरातीच्या आतषबाजीसंबंधीं ज्ञानप्रकाशनें लिहिलें, ' अशी वरात पुणेकरांनीं गेल्या पंचवीस वर्षांत पाहिली नसेल ! '

स्वतःच्या निर्विवाद सामर्थ्यावर मिळविलेल्या संपत्तीचा संचय करण्याइतका दूरदर्शी-पणा बालगंधर्वांच्या वृत्तींत नसल्यामुळें कर्ज वाढूं लागले, तेव्हां त्याची जबाबदारी दुर्दैवावर टाकून दैवी साधनांकडे धांव घेण्याच्या कल्पना सुचूं लागल्या. ! ' उजव्या तोंडाचा शंख देव्हाऱ्यांत ठेवून त्याची पूजाअर्चा केल्याशिवाय चांगले दिवस दिसायचे नाहींत, ' अशी खात्री झाल्यामुळें उजव्या तोंडाच्या शंखाचा शोध सुरू झाला. वास्तविक ' शोध करायचें ' कांहींच कारण नव्हतें ! तसा शंख सांपडत नाहीं म्हणून हताश परिस्थिति प्राप्त झाली असतां, परशियातून मायदेशीं परतलेल्या एका महाराष्ट्रीय गृहस्थांनीं आणलेला उजव्या तोंडाचा शंख गंधर्व मंडळीच्या बिऱ्हाडांत एके दिवशीं अचानक दाखल झाला ! उजव्या तोंडाच्या शंखाच्या गरजेची बातमी परशियांत कशी पोहोचली, तें डाव्या तोंडाच्या शखालादेखील समजलें नसेल ! एका सुप्रभातीं उजव्या तोंडाच्या शंखाचा सौदा पांचशें रुपयाला पटवून विसारादाखल शंभर रुपये सौदागाराच्या हातावर ठेविले. संध्याकाळीं भूगर्भशास्त्रज्ञ सत्यबोधराव हुदलीकरांना कंपनीच्या बिऱ्हाडीं अचानक कुणी पाठविलें तें समजलें नाहीं. परतु त्यांनीं आपल्या शास्त्रीय शोधक दृष्टीच्या क्ष–किरणांखालीं शंखोबांची आपादमस्तक तपासणी करून जाहीर केलें, 'शंख बनावट' आहे !—मग काय ! विचारतां ? ' दिलेले शंभर रुपये आम्हीं मागत नाहीं—ते घ्या आणि हा शखदेखील परत घ्या '—अशी सन्माननीय तडजोड करून शंखोबांना पुनः आल्या घरीं शंख करित परत पाठवावे लागलें. उजव्या तोंडाचा बनावट शखदेखील कुणाला तरी लाभलाच !

आमच्या नाट्यव्यसायांत अशी बुवाबाजी पुष्कळच बोकाळली होती. बेशिस्त आणि अदूरदर्शी कारभाराला पायबंद घालण्याऐवजीं उजव्या तोंडाच्या शंखाची आराधना करायची आणि साधारण दक्षतेनें टाळतां येण्यासारख्या हानीची जबाबदारी साडेसातीवर लोटायची, हे सामान्य सनातनी प्रकार होते. भर पावसाळ्यांत समोरच्या रंगमंदिरांतील प्रतिस्पर्धी कंपनीच्या नाटकाला प्रेक्षकांच्या झुंडी लोटत असतां, आपल्या रंगमंदिरांतील शुकशुकाटाचें समर्थन, ' आज ऐनवेळीं पाऊस पडला ' या सबबीवर करणारे वेधशालेय (Meteorological) तज्ञ आणि त्यांच्यावर विश्वास ठेवणारे भगतगण कमी नव्हते. नवीनतेच्या कांहीं नादान प्रयत्नांवर प्रेक्षकांनीं बहिष्कार पुकारला म्हणजे अलम् मराठी दुनियेवर ' शंभर वर्षें मागें असल्याचा ' शिक्का मारणारी पुरोगामी बुवाबाजी कांहीं गोटांत चालू होती. आत्मनिरीक्षण करण्याऐवजीं सनातनी किंवा पुरोगामी बुवाबाजीची कास धरून कठोर वस्तुस्थितीकडे डोळे झांक करायची वृत्ति आमच्या नाट्यव्यवसायाला पदोपदीं मारक ठरली !

चिंचेवर चंदू चढला : ४३ :

शिक्काकटयार नाटकानंतर ललितकलेच्या सोन्याचा कळस नाटकाला (१९३२) चांगले पैसे मिळाले, तरी त्यानें सत्तेचे गुलामासारखी खळबळ उडविली नाहीं. तेंच ते नट, तेंच तें गाणें, तींच तीं नाटकें—असा मागील अंकावरून आमच्या नाटयकलेचा पुढचा कार्यक्रम चालू होता! दात्यांच्या नतर महाराष्ट्र मंडळींत सामसूम होतें. रणदुदुभी-नतर बलवंतांनी सावरकरांचे ' सन्यस्त खडग ' नाटक काढलें, पण त्याचाही बोलबाला झाला नाहीं. नाटयकलेच्या आघाडीवरील या कपन्यांच्या जीवितांत बहुजनसमाजाचें लक्ष वेधून घेईल असें १९३१ नतर कांहींच घडत नव्हतें. नाटयकलेच्या वैभवाची केवळ प्रतिमा, अशा गधर्व मडळीचे कर्ज पुनः वाढलें होतें आणि तिची जनमनावरील पकडही आस्ते आस्ते कमी होत चालली होती.

१९३२ च्या डिसेंबर महिन्यापासून गधर्व मडळीचे बुधवारच्या खेळाचें भरपूर उत्पन्न कमी झालें होतें. १९२१ पासून १९३१ पर्यंत बुधवारीं देखील आठशें ते हजार रुपयेपर्यंत तिनें उत्पन्न घेतलें होतें, पण आतां मात्र नाटयकलेच्या पायाखालची वाळू हलके हलके निसटत चालली होती. बालगधर्वांचें वय वाढत होतें, त्यांच्या गाण्यांतली चमक आणि अभिनयांतला हुरूपही कमी झाला होता. खाडिलकरांचें सावित्री नाटक (१२-३-३३) प्रेक्षकांना आवडलें. नाटक सरळ आणि सुबोध असून द्रौपदीपासून अस्तगत झालेले खाडीलकरी-थाटाचे शृंगार प्रसंग पुनः सावित्रींत दिसले. परतु खाडिलकरांची प्रतिभा आणि बालगधर्वांचा रंगविलास, या एके काळीं चिरंजीव वाटलेल्या दोन्ही चिजांवर १९३३ सालीं निश्चितपणे वार्धक्याच्या छाया दिसू लागल्या होत्या. बालगंधर्वांच्या आणि मास्तर कृष्णरावांच्या गायनांतला ' तोच तो पणा ' सावित्रीच्या वेळीं विशेष जाणवला! गंधर्वांच्या रगमदिरांतली गुजराथी प्रेक्षकांची गर्दी या खेपेला विरळ झाली होती. सत्यवानाची तडफदार भूमिका लोंढ्यांनीं चांगली केली, पण गंधर्व मंडळीची पीछेहाट थांबविण्याइतकी सामर्थ्यशीलता लोंढ्यांच्या अंगीं नव्हती.

याच सुमारास प्रभात कंपनीचे 'अयोध्येचा राजा' आणि 'माया मच्छींद्र' (१९३३) हे बोलपट लोकप्रिय झाले होते, आणि इतर अनेक बोलपटांच्या गर्भयातना ऐकू येत होत्या. तरी देखील बोलपटांच्या आगमनामुळें नाटयकलेच्या गळ्याला तांत लागेल असें वाटण्यासारखी स्थिति तत्काळपावेतों तरी निर्माण झाली नव्हती. परंतु रंगभूमीवर नव्या प्रभावी नटांची आवक बंद झाली होती, जुने नट सेवानिवृत्तीच्या पंथाला लागले होते आणि नवा प्रभावी नाटककार नाट्यव्यवसायाच्या नजरेसमोर नव्हता! ही स्थिति मात्र नाट्यकलेच्या निष्ठावंत चाहत्यांच्या मनांत काळजी उत्पन्न करण्यासारखी होती यांत वाद नाहीं! अशा परिस्थितींत एक प्रभावी नाटककार उदयाला आल्यामुळें, आमच्या रंगभूमीला नवचैतन्य मिळाल्यासारखें वाटलें.

'झेंडूच्या फुलामुळें' विडंबन काव्याचे महर्षि म्हणून महाराष्ट्रांतील 'कविपुंगवांना' माहित झालेले प्रल्हाद केशव (ऊर्फ बाबूराव) अत्रे महाराष्ट्राच्या माहितीचे होते. 'वीर-वचन' आणि 'गुरुदक्षिणा' नांवाच्या दोन नाटिका त्यांनीं शालेय विद्यार्थ्यांसाठीं लिहिल्या होत्या. त्यानंतर बाबुरावांनीं लिहिलेल्या एका ऐतिहासिक नाटकाचा प्रयोग त्यांच्या कॅंप एज्युकेशन सोसायटींतील वयस्क विद्यार्थ्यांनीं आणि शिक्षकांनीं इतका हास्यास्पद केला, कीं त्या नाटकांतील गुणच नव्हे तर दोषही आमच्या ध्यानांत आले नाहींत ! मला आठवतें तें इतकेंच कीं त्या ऐतिहासिक नाटकांत राजसंन्यासांतील भाषेचें अनुकरण करायचा बाबुरावांनीं आटोकाट प्रयत्न केला होता. कल्पनाशक्ति, भाषाप्रभुत्व, मनुष्यस्वभावांतील सूक्ष्म विनोदी छटा हुडकून काढणारी अवलोकनशक्ति असे अनेक नाट्योपयोगी गुण बाबुरावांच्या लेखणींत असल्यामुळें, ते आज ना उद्यां नाट्यव्यवसायासाठीं एखादें नाटक लिहितील अशी आमची खात्री होती. परंतु १९३२ सालपर्यंत बाबुरावांच्या मनांत धंदेवाइक नाटक मंडळ्यांसाठीं नाटक लिहायची धमक उत्पन्न झाली नव्हती. अखेर, पुण्याच्या विजय प्रेसचे मालक आणि रत्नाकर मासिकाचे धाडसी जनक म्हणून सुप्रसिद्धि पावलेल्या, अनंत सखाराम ऊर्फ अप्पासाहेब गोखल्यांनीं बाबुरावांचा पिच्छा पुरवून त्यांच्याकडून बालमोहन नाटक मंडळी करितां एक नाटक लिहून घेतलं–त्याचे नांव 'साष्टांग नमस्कार ! '. मी, बाबुराव देवभक्त, अप्पासाहेब गोखले आणि केशवराव दाते अशा चौघांच्या खाजगी बैठकींत बाबुरावांनीं प्रथम नाटक वाचले, तेव्हां ' झेंडू–छाप विनोदामुळें ' तें रंगेल असे आमचें मत झालें.

निव्वळ बालनटांची कंपनी काढून, लहान मुलांबद्दल प्रेक्षकांना जें साहजिक कौतुक वाटतें त्या भांडवलावर पैसे मिळविण्याची युक्ति प्रथम गोविंद रामचंद्र शिरगुप्पीकर नांवाच्या एका कल्पक गृहस्थांनीं अमलांत आणून बालनटांच्या आनंद संगीत मंडळीची स्थापना केली होती. कंपनींतील मुलांची व्यवस्था ते एखाद्या जबाबदार आणि चतुर पालकासारखी उत्तम ठेवतात असा लौकिक माझ्या कानांवर आला होता. मुलांना शिस्त लावायची, त्यांच्या शिक्षणाची व्यवस्था करायची, त्यांना वेळच्या वेळीं आणि चांगलें खाऊ घालायचें आणि त्यांचा पगार प्रामाणिकपणें शिल्लक टाकून तो त्यांच्या किंवा त्यांच्या मातापितरांच्या उपयोगी पडेल अशी खबरदारी घ्यायची, अशा जागरूकतेनें शिरगुप्पीकर धंदा करीत होते. शुक्लांचें 'स्वर्गावर स्वारी' नाटक त्यांना प्रथम लाभदायी झालें आणि ' गोकुळचा चोर ' नांवाच्या एका नाटकानें तर त्यांना बेसुमार पैसा दिला. टेंब्यांचें ' वत्सलाहरण ' नाटक त्यांनीं बसविलें होतें. गंधर्वांनीं जरीचे पोषाख केले असतील तर शिरगुप्पीकरांनीं जरीचे देखावेही केले, नाटकाला सिनेमाच्या दृश्यांची जोड दिली, आणि अनेक ' अद्यावत ' साधनांचा उपयोग करून आपलें उत्पन्न कायम ठेविलें. परंतु बालनटांच्या तशा ' सर्कशीला ' नाट्यकलेच्या दृष्टीने कोणतेच महत्त्व द्यायला मी तरी तयार नाहीं. आतां तर शिरगुप्पीकरांनीं एक फिरतें नाटकगृहच तयार करून,

सिनेमाच्या ताब्यांत गेलेल्या नाटकगृहावर मात केली आहे. त्यांच्या धाडशी व्यवहार-कौशल्याचें अभिनंदन करावें तितकें थोडेंच आहे !

बालनटांमुळें पैसे मिळतात असें पाहून ज्या कंपन्या स्थापन झाल्या, त्यापैकीं दामुअण्णा जोशांची बालमोहन संगीत मंडळी होती. एके काळचे बालनट पुढें वयानें वाढल्यावर बालमोहन मंडळी नुसती नांवापुरतीच बालनटांची कंपनी राहिली. स्वतः दामुअण्णा मध्यमवयीन विनोदी भूमिका करीत आणि छोटा गंधर्व आणि बापुराव माने हे सुरेल आवाजाचे तरुण नट आपापल्या भूमिका ठीकठाक करीत असत. अशा " एका साधारण कंपनीला १९३३ पासून पुढें पांच वर्षेपर्यंत अत्र्यांच्या नाटकामुळें अखिल महाराष्ट्रीय महत्त्व " प्राप्त झालें यांत शंका नाहीं.

बाबुरावांचें 'साष्टांग नमस्कार' नाटक १९३३ च्या एप्रिल महिन्यांत पुण्याच्या रंगभूमीवर आलें, तें अत्यंत लोकप्रिय झालें. नाटकांत प्रेक्षकांना एकसारखा हंसविणारा विनोद होता आणि संवादांत गडकरी थाटाची चमत्कृतिही होती. साष्टांग नमस्काराचा प्रयोग मीं प्रथम अप्पासाहेब फडक्यांबरोबर मे १९३३ मध्यें पुण्याच्या विजयानंद नाटकगृहांत पाहिला. आम्हीं गेलों त्या वेळीं नाटक सुरू होतें, पुण्याचा विद्यार्थीसमाज नाटकगृहांत खच्चून भरला होता, बाबुरावांच्या विनोदामुळें खाजगी बैठकी रंगतात तसें नाटक रंगलें होतें, प्रेक्षक वाक्यावाक्यागणिक हंसत होते आणि त्यांच्या मध्यभागीं एका खुर्चीवर बसून स्वतः बाबुरावही हंसत होते ! बाबुरावांचा आवडता विडंबन-विषय जो "कवि" तो नाटकांत होताच ! त्यानें " चिंचेवर चंदू चढला " ही कविता म्हटली त्या वेळीं हास्याचा एकच हलकल्लोळ उडून नाटकगृहांत मूर्तिमंत विनोद अवतरल्यासारखें वाटलें ! मराठी नाट्यकला अत्यंत विकट परिस्थितींत असतां बाबुरावांनीं १९३३ ते १९३८ पर्यंत तिचें निशाण फडकत ठेवलें यांत संशय नाहीं. साष्टांग नमस्कारानंतर बालमोहनच्या रंगभूमीवर आलेलीं बाबुरावांचीं घराबाहेर, लग्नाची बेडी, वंदे मातरम्, मी उभा आहे आणि उद्यांचा संसार हीं सर्वच नाटकें लोकप्रिय झालीं. नवीनतेचे, आधुनिकतेचें, शॉचें किंवा इब्सनचें नांव न घेतां त्यांनीं हें कार्य केलें ! बेछूट विनोद हाच त्यांचा मंत्र होता—अन् तेंच त्यांचें तंत्र होतें !

—परंतु नवीनतेचा, आधुनिकतेचा, आणि इब्सेनच्या नांवाच्या महामंत्राची जपमाळ हातांत धरून एक नाट्यसंस्था अत्र्यांच्या नाटकांबरोबरच जन्म पावली होती. अण्णासाहेब किर्लोस्करांची परंपरा आतां ' कालपक्व ' झाली असल्यामुळें कांहीं तरी नवीन केलें पाहिजे असें मुंबईच्या कांहीं नाट्यप्रेमी आणि महत्त्वाकांक्षी सुशिक्षितांना वाटूं लागलें होतें. अण्णासाहेब वर्तक, त्यांच्या सुशील पत्नि सौ पद्माबाई वर्तक, के. नारायण काळे, आतां रेजिसर म्हणून ओळखले जाणारे पार्श्वनाथ अळतेकर, अनंत काणेकर, सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळे, विमलाबाई वसिष्ठ, आणि ' कांहीं तरी नवीन केलें पाहिजे ' या कल्पनेंत रमलेले केशवराव दाते, या मंडळींनीं ' नाट्य मन्वंतर लिमिटेड '

ांवाची एक संस्था स्थापन केली. वर्तककृत पहिल्या आंधळ्याची शाळा नाटकानें नमनाची पकड घेतल्यामुळें नाटय मन्वंतरच्या पुरोगामित्वाच्या जाहिराती अनेक र्तमानपत्रांत फडकूं लागल्या.

आंधळ्यांची शाळा नाटक चांगलें होतें यांत वाद नाहीं. परंतु आतां के. नारायणच ांगतात कीं, ' ब्यर्नसनच्या मूलतःच प्रतिगामी नाटकाचें तें रूपांतर होतें. ' त्यानंतर ाटय मन्वंतरनें बसविलेला वर्तकांचा लपंडाव पांढरा हत्ती ठरला आणि तीच गत ांच्या तक्षशिलेची झाली असेंही काळे सांगतात ! आंधळ्यांच्या शाळेचा ९३३ सालीं इतका वृत्तपत्रीय गवगवा झाला होता, कीं त्या नाटकामुळें नाटय न्वंतरावर पैशाचा पाऊस पडला असावा असा माझा समज होता. पण काळे म्हणतात, आंधळ्यांच्या शाळेनें पैशाचा पाऊस पडत होता म्हणावे, तर सहा महिन्यांपेक्षांही मी मुदतीच्या काळांत खुद्द—एकटया वर्तकांचे संस्थेला आठ दहा हजार रुपये कर्ज ालें ! " सारांश, पुरोगामित्वाच्या जाहिरातींच्या जोरावर जनतेशीं ' लपंडाव ' खेळून ाटय मन्वंतर संस्थेनें नाट्यप्रेमी बहुजनांची दिशाभूल केली होती असाच मन्वंतराचा नमुबा करणाऱ्या एका प्रमुख मनसबदाराचा अभिप्राय दिसतो !

"तीन तासी किंवा एक प्रवेशी अंकाची थोरवी सांगणारें नाटक", तुरुंगाच्या दारांत ाटकानतर मराठी रंगभूमीला नवीन नव्हतें. रंगभूमीवरील व्यापाराच्या (business) द्धतींतही आंधळ्यांच्या शाळेनें तुरुंगाच्या दारापुढें पाऊल टाकलें होते असें नाहीं. ाटय मन्वंतरनें एका रूपांतरित, एका भाषांतरित आणि एका निकृष्ट नाटकावर आपण मन्वंतर " केलें अशी प्रौढी कां मिरवावी ? स्त्रियांचीं कामें कुलीन स्त्रिया करीत होत्या ाणि बहुतेक नट सुशिक्षित होते म्हणून कीं काय ?

परंतु नुसतें आंग्लविद्याविभूषण नाट्यकलेला साहाय्यक होतें असें नाहीं, किंबहुना कही आंग्लविद्याविभूषित नट मराठी रंगभूमीवर असामान्य तेजानें चमकलेला ्याप दिसत नाहीं. उलटपक्षीं भाऊराव कोल्हटकर, गणपतराव जोशी, बालगंधर्व, ोडस अशीं किती तरी सुवर्णाक्षरांनीं लिहिलेलीं नांवें अशिक्षितांचीं आहेत. खुद्द ाटय मन्वंतर संस्थेचे आधारस्तंभ अशा केशवराव दात्यांची सुद्धां सुशिक्षितांत णना करतां येणार नाहीं.

कुलीन स्त्रिया रंगभूमीवर आल्या म्हणून नाटय मन्वंतरनें सुरुवातीला पुष्कळच भाव ्ळविला ! परंतु कल्पनाशीलता, निर्भयता, हालता चेहरा आणि अनुभविकता, हजारों क्षकांना तन्मय करील असा अभिनय आणि नाटयानुकूल गाणें या गुणांविरहित नटाचें ंवा नटीचें नाटयजीवन व्यर्थच समजलें पाहिजे—मग तो कुलीन असो अगर अकुलीन ासो ! स्त्रिया जर कुलीन पाहिजेत तर पुरुषही कुलीन कां नसावेत ? परंतु आश्चर्य ासें कीं कुलीन स्त्रियांप्रमाणें कुलीन पुरुषांची मागणी कधीं झालीच नाहीं ! ज्या संस्थेंत ुलीन स्त्रियांनीं एकत्र जमायचें तिथें अकुलीन पुरुषांची हजेरी लागलेली चालेल का ?

आणि जे कुलीन तेच सदाचारसंपन्न असतात आणि अकुलीन हटकून दुराचारी असतात, ही व्याख्या देखील दांभिकपणाची, बेगडी आणि भ्रामक नाहीं का ?

" कुलीन स्त्री आणि अकुलीन स्त्री " हा मराठी नाटयव्यवसायांत रूढ झालेला भेद खरोखरच अनाकलनीय आहे. लग्नसंबंधापासून जन्म पावलेली शीलवान मुलगी कुलीन समजायला हरकत नाहीं, परंतु शीलवान नसलेली मुलगी देखील कुलीनच समजायची का ? लग्नबाह्य संबंधापासून जन्म पावलेली मुलगी, बिचारी सदाचारसंपन्न असली, तरी अकुलीनच ? लग्न झालेली स्त्री व्यभिचारी बनली तरी ती कुलीनतेच्या तोऱ्यानें रंगभूमीवर मिरविणार, आणि एकाच पुरुषाजवळ लग्नाशिवाय राहिलेली " अकुलीन " स्त्री कितीही निष्ठावंत असो—तिचा कुलीनतेवर हक्क नाहीं ! लग्न-बाह्य संबंधापासून उत्पन्न झालेल्या मुलीनें लग्न करतांच ती एकदम कुलीन बनते ! कुलीनता हा 'पदार्थ' मन मानेल तसा वांकवितां येण्यासारखा लवचिक आहे किंवा काय ? सारांश, कुलीन आणि अकुलीन हा भ्रामक भेद ' पुरोगामी ' आहे असें खचित म्हणतां येणार नाहीं. रंगभूमीला लायक अशा सदाचारसंपन्न नटनटी नाटयव्यवसायांत आल्या पाहिजेत आणि नाटयकलेच्या उत्कर्षाला पोषक अशा निष्ठेनें त्यांनीं वागलें पाहिजे—मग त्या कुलीन आणि सुशिक्षित असोत किंवा अकुलीन आणि अशिक्षित असोत !

दाते, अळतेकर आणि ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांच्या भूमिकांमुळे आंधळ्यांची शाळा नाटक सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत रंगत होतें ! सौ. वर्तकांचें सुप्रतिष्ठित दर्शन प्रेक्षकांची सहानुभूति संपादन करीत असे. आंधळ्याच्या शाळेसारखें रंगतदार नाटक एखाद्या नाटयसंस्थेला मिळालें, तर तें ' प्रतिगामी आहे किंवा काय ' याबद्दल एखाद्यानें आपल्या निरर्थक वाढलेल्या नवीनतावादी जटा उपटीत बसायचें कांहीं कारण आहे असें मला वाटत नाहीं. तीन तासांचें यशस्वी नाटक जसें असायला पाहिजे तसेंच ' आंधळ्यांची शाळा ' हें मराठी रंगभूमीवरील पहिलें नाटक होतें. पदांची संख्या कमी करून आंधळ्याच्या शाळेत खानदानी संगीताऐवजीं भावगीतांची योजना केली होती. संवादांत पदांना शिरकाव मिळू न दिल्याकारणानें संगीताचा अनैसर्गिकपणा कमी झाला असला, तरी भावनोत्कर्षाचें कार्यही त्यामुळेंच होत नव्हतें. आंधळ्यांच्या शाळेला दाते आणि ज्योत्स्नाबाईंच्या अभिनयामुळेंच महत्त्व प्राप्त झालें होतें.

ज्योत्स्नाबाईंनीं बिंबेची भूमिका इतक्या तन्मयतेनें केली कीं स्त्रीनटीनें केलेली तितकी चांगली भूमिका मीं तरी अद्याप पाहिली नाहीं. त्यांनीं गायिलीं तशीं भावगीतेंही मीं पुनः ऐकलीं नाहींत. भावगीतें म्हणजे भावनागीतें हें साधें तत्त्व भावगीतांच्या आधुनिक मक्तेदारांनीं कधीं ओळखलेंच नाहीं. मशिदींत नमाज पढतात त्याप्रमाणें रसवर्ज्य हेल काढून त्यांना शोकरसाच्या कण्हण्याकुंथण्यांत बुचकळून काढावें, इतकेंच तंत्र त्यांनीं सांभाळलेलें दिसतें. मन्वंतरच्या पुण्याच्या मुक्कामांत लीला चिटणीसांनीं (मार्च १९३४) बिंबेची भूमिका केलेली मीं पाहिली, ती ज्योत्स्नाबाईंच्या तुलनेनें

मला अगदीं सामान्य वाटली. बोलपटांत ज्योत्स्नाबाई चमकल्या नाहींत पण लीलाबाई मात्र यशस्वी झाल्या. नाटक प्रत्यक्ष असतें तर चित्रपट म्हणजे एक सुंदर आभास असतो. रंगभूमीवरील नटाला आपल्या कलागुणांची रोकड प्रेक्षकांच्या हातावर मोजावी लागते—ती जबाबदारी ज्योत्स्नाबाईनीं पार पाडली !

आंधळ्याच्या शाळेच्या पाठोपाठ बसविलेलीं वर्तककृत लपंडाव आणि तक्षशिला हीं दोन्हीं नाटकें अयशस्वी झालीं. त्यानंतर बसविलेलें ना. धों. ताह्मनकरांचें उसना नवरा नाटक चांगलें रंगत होतें असें मीं ऐकिलें. परंतु दोन-अडीच वर्षांचें आयुष्य संपते न संपतें तोंच या महत्वाकांक्षी पण अहंमन्य नाट्यसंस्थेचें उत्पन्न खालावलें, नटमंडळींत फाटाफूट झाली, आणि मन्वंतराच्या अपेक्षेने आणि महत्त्वाकांक्षेनें स्थापन केलेली संस्था नाट्यव्यवसायानें आंखून दिलेल्या जुन्या किर्लोस्करी परपरेवर पाउलें टाकीत बद पडली ! के. नारायण काळ्यांनीं " नाहीं निर्मळ जीवन, काय करिल साबण ", या नांवाखालीं चार आणे किंमतीचें जें चोपडे मार्च १९४४ मध्यें प्रसिद्ध केलें तें या दृष्टीनें वाचनीय आहे. " नाट्यमन्वतरनें बसविलेलीं नाटकें प्रतिगामी होतीं, चालकांनीं अत्र्यांचे घराबाहेर नाटक नाकारलें होतें, बेंडयांची बुवा नाटिका वर्तकांच्या लपडावापेक्षां अधिक नाट्यपूर्ण आणि सदभिरुचिसपन्न होती, आणि स्वतः काळ्यांवर सोलापूर मुक्कामीं विरुद्ध पक्षानें कांहीं मारेकरीही घातले होते ", असा मजकूर या चोपडयांत आहे ! नवीनतेची, आधुनिकतेची, सुशिक्षितपणाची आणि नाट्य-मन्वतराची कोण ही परवड ?

" कांहीं तरी नवीन करतों "–इतकाच आविर्भाव नाट्यकलेला किंवा नाट्यव्यवसायाला उपकारक होत नाहीं. समाजाची आणि प्रेक्षकांची नाडी ओळखून नाटकें लिहिलीं आणि बसविलीं तरच तीं यशस्वी होतात. त्यासाठीं नाटककारानें नाट्यसंततीच्या बाबतींत नियमन स्वीकारलें पाहिजे. जीविताचा एखादा महान् अनुभव मिळवून तो पूर्णपणे आत्मसात् झाल्याशिवाय कोणत्याही नाटककाराच्या लेखणींतून चांगले नाटक निर्माण होणार नाहीं. कादबरीकार जीविताचें नुसतें वर्णन करतो, तर नाटककाराला प्रतिजीवित निर्माण करायचें असतें. १९१० सालीं मानापमान निघाल्यानंतर खाडिलकरांनीं पुढील तेवीस वर्षांत फक्त सात नाटकें लिहिलीं आणि गडकऱ्यांनीं आपल्या असामान्य कारकीर्दीच्या सात वर्षांत अवघीं तीन नाटकें लिहिलीं. नाट्यनिर्मितींत फाजील वेग उत्पन्न झाला म्हणजे नुसतीं प्रहसनेंच जन्माला येतात असें दिसून येईल.

कांहीं तरी नवीन करावें म्हणून मोठ्या हौसेनें, ईर्षेनें आणि महत्त्वाकांक्षेनें वर्तकांनीं स्वतःच्या पदरचे पंधरा-वीस हजार रुपये नाट्यकलेच्या चरणीं अर्पण केले ! नाट्यकलेच्या निष्कलंक नादानें, वेगळा कायम व्यवसाय असलेल्या एका मध्यमवर्गीय जबाबदार माणसानें केलेला हा त्याग नाट्यकलेच्या इतिहासांत अपूर्वच समजला पाहिजे. परंतु खऱ्या नवीनतेचा संपूर्ण साक्षात्कार न झाल्यामुळें, केवळ पोषाखी,

बनावट आणि वादांगी नवीनतेच्या मागें लागलेला नाट्य-मन्वंतराचा प्रयत्न आंधळ्यांच्या माळेसारखा आंधळा ठरला असला, तरी "नाट्यकलेच्या उत्कर्षासाठीं रंगभूमीवर सहकुटुंब प्रवेश करण्याचा वर्तकांचा बहाद्दर बाणा आपण गिरवूं शकतों का?"—याचा त्यांच्या बोलघेवड्या टीकाकारांनीं अवश्य विचार करावा!

—रसिकरंजनाचीं आणि व्यवसायाचीं तत्रें न सांभाळल्याकारणानें, अवधानहीनांना हटकून आंबट फळें देणाऱ्या नाट्यवृक्षावरील वर्तकांचें आरोहण, "चिंचेवरि चंदू चढला" अशाच थाटाचें झालें त्याला इलाज काय?

नवीनता कीं नित्यता? : ४४ :

नव्या तंत्रांच्या आणि नव्या मंत्रांच्या जाहिराती करून जीं नाटकें १९३३ नंतर रंगभूमीवर फारच अल्प काळ गाजलीं तीं पहिल्या बहरानंतर नामशेष झालीं असें आढळून येईल. प्रेक्षक त्या नाटकांना गेले, हंसले, परतले आणि विसरले! केवळ घटकाभर करमणूक यापलीकडे त्या नाटकांनीं बहुजनसमाजाच्या मनाचा कधींच ठाव घेतला नाहीं. नाट्यकलेच्या ससारांत अशीं नाटकें असायचींच! प्रत्येक नाटक जर शाश्वत (classical) ठरलें, तर शाश्वत या शब्दाची महतीच नाहींशी होईल. परंतु "अशीं प्रासगिक आणि क्षणजीवि नाटकें म्हणजेच खरी नाट्यकला" अशी दिशाभूल करण्याचा प्रयत्न यशस्वी होतां कामा नये.

काळ बदलला म्हणजे नाट्यकलेचें पोषाखी स्वरूप बदलले पाहिजे, नवोनव उपकारक उपकरणांचा रंगभूमीनें अधिक उपयोग केला पाहिजे, समाजाच्या नव्या आशांना आणि आकांक्षांना रंगभूमीवर तोंड फुटलें पाहिजे, हें निर्विवाद! परंतु नाटकाच्या यशापयशावर पन्नास-साठ मंडळीचा योगक्षेम, नाट्यसंस्थेची प्रतिष्ठा आणि आयुर्मान आणि नाटककाराचें भवितव्य अवलंबून असतें. यशस्वीतेची जी परीक्षा नाटकांना द्यावी लागते ती अशी बिकट असते. ही जबाबदारी विसरून जो नवीनतेचा अतिरंजित, अव्यवहारी आणि आततायी नाद जन्माला येतो, तो नादानच समजला पाहिजे!

१९२५ सालीं कुप्रसिद्ध "बावला केस" झाली, त्या वेळीं मीं त्यापूर्वी वीस वर्षांत नाटक न पाहिलेल्या मुंबईतील एका सुप्रसिद्ध कायदेपंडितांच्या घरीं होतों. बावला केसमधील खुनाचा आरोप ठेवलेल्या आरोपीसंबंधीं बोलतां बोलतां सवाई तुकोजीरावांचा विषय निघाला. त्या वेळीं ते कायदेपंडित म्हणाले, "तुकोजीरावांना बावलाचें रक्त लेडी मॅकबेथसारखें आपल्या हातावर दिसत असेल!" तसाच प्रसंग उद्भवला असतां, रंगभूमीकडे ढुंकूनही न पाहिलेल्या त्या गृहस्थांना विद्यार्थीदशेंत वाचलेल्या शेक्सपीअरच्या मॅकबेथचीच आठवण व्हावी, हीच शेक्सपीअरच्या नाटकांची थोरवी नव्हे का?

त्रिकालाबाधित स्वभावचित्रें, प्रसंग आणि सुभाषितांमुळेंच शेक्सपीयरचीं नाटकें अमर ठरलीं आहेत.

आणि म्हणूनच, नवीनतेचा हरघडी बदलणारा पोषाख पांघरून नित्यतेचीं परिणामकारक विलसितें दाखविण्याची आणि जीविताचीं अमर मूल्यें प्रकट करण्याची पात्रता ज्या नाटकांत अंशमात्रही नाहीं, त्यांना करमणुकीच्या एका पोटभरू साधनापेक्षां जास्त किंमत नाहीं. प्रेक्षकांची करमणूक करतां करतां त्यांना प्रभावी नित्यतेकडे खेंचून नेण्यांतच महान् नाटककारांनीं आपलें कौशल्य पणाला लावलें आहे असें दिसून येईल.

अस्पष्ट शब्दोच्चार करणारा एक अगदीं सामान्य गायक, मुंबईच्या रेडिओ-स्टेशनवर संशयकल्लोळांतील, "हा नाद सोड सोड । अहिताची न करिं जोड । मित्र करिति बोध गोड ॥ नायकिलें त्या बोधा । होतों मी धुंद तदा । अध-मद । मोडिली परि पुरति खोड" ॥ हें पद कांहीं दिवसांपूर्वी म्हणत होता. तें पद ऐकतांना गायकाची सामान्यता नजरेआड जाऊन माझ्या स्मृतिचक्षूंसमोर संशयकल्लोळांतील आश्विनशेटची मनःस्थिति मूर्तिमंत उभी राहिली ! देवलांनीं मोठ्या गमतीनें स्पष्ट केलेली ती परिस्थिति, या नाहीं त्या कारणामुळें, प्रत्येकाला आपल्या आयुष्यांत अनुभवावी लागते. तीच मानवी जीवितांतील नित्यता आहे. एकाच व्यक्तीच्या एखाद्या असाधारण अनुभवावर एखाद्या प्रसंगाची नाटककाराने रचना केली, तर त्याचें फक्त समर्थन करतां येईल. पण जी परिस्थिति किंवा भावना अनेकांच्या अनुभवाला येत नाहीं, ती अनित्य स्वरूपाची असल्यामुळे त्याचें दिग्दर्शन करणारे नाट्यप्रसग परिणामकारक किंवा यशस्वी होत नाहींत. सौभद्र नाटक यशस्वी होण्याचें एक महत्त्वाचें कारण मी तरी असें समजतों, कीं सुभद्रेची जी परिस्थिति आणि मनःस्थिति दाखविली आहे, ती उपवर कन्यकांची परावलबी स्थिति हिंदु समाजांत अद्याप घरोघर दृष्टीला पडते. केवळ नवीनतेचा मंत्र उच्चारीत जीं नाटकें रगभूमीवर आलीं व कांहीं काळ लोकप्रियही झालीं, त्यांत ही नित्यता दिसली नाहीं. एखाद्या महान् प्रसंगाची पार्श्वभूमि त्यांच्या पाठीशीं उभी नव्हती.

यासंबधांत आपण स्वयंवर नाटकाचें उदाहरण घेऊं या. पहिल्या अंकांत श्रीकृष्णदर्शनाच्या आणि दुसऱ्या अकांत अपेक्षित श्रीकृष्णमीलनाच्या आनंदामुळें अल्लड-पणानें वागणारी रुक्मिणी, प्रत्यक्ष स्वयंवराच्या मंडपाचा उंबरठा ओलांडतांना मात्र आपल्या आयुष्यांतील अत्यंत गभीर प्रसंगासन्मुख उभी राहते. स्वयंवराच्या मंडपांत ज्या जबाबदार वृत्तीनें तिने पाऊल टाकलें, त्याच जबाबदारीची जाणीव बोहल्यावर पाऊल टाकणाऱ्या प्रत्येक आर्यकन्येला होत असेल. त्या महान् प्रसंगाशीं तन्मय होऊन बालगंधर्वांनीं केलेला अभिनय आणि त्याची खुलावट वाढविणारे तिलककामोदाचे स्वर कोणता रसिक विसरेल ? ज्ञाताकडून अज्ञाताकडे जातांनाची मनःस्थिति बालगंधर्व त्या प्रसंगीं आपल्या प्रत्येक हालचालींत प्रकट करीत, हेंच त्यांच्या अभिनयाचें असामान्यत्व !

विवाहोत्तर सुखाच्या स्वप्नाला दूर करून, स्वसुखाचा विवाहपूर्व संन्यास स्वयंवराच्या मंडपांत रुक्मिणी करीत असे. ' मम सुखाची ठेव देवा। तुम्हांपाशी ठेवा ॥ ' या एकट्या रुक्मिणीच्या भावना नव्हत्या, तर आपल्या प्रियकराशीं एकरूप होऊं पाहणाऱ्या भूतलावरील रमणींचें तें नित्याचें मनोवांच्छित होतें. शृंगारपूर्ण लडिवाळपणांतून असले महान् प्रसंग खाडिलकरांनीं इतक्या कलापूर्णतेनें चितारल्यामुळेंच, स्वयवर नाटक तीस वर्षेपर्यंत जनमनाची एकसारखी पकड धरून होतें, नुसत्या खानदानी संगीतामुळें नव्हे !

—आणि म्हणूनच, नुसती नवीनता नव्हे, तर सनातन नित्यताच महान् नाटक निर्माण करीत असते असें मला वाटतें.

: १५ :

' मी गाणं म्हणणार आहें '

' चांगला नट हा एक सुरस कथा (fable) राहिला पाहिजे–त्यानं रंगभूमीखेरीज होतां होईल तों बहुजनसमाजाच्या दृष्टीला पडूं नये '–हा खाडिलकरांचा कानमंत्र प्रत्येक नटानें सदैव लक्षांत ठेवण्यासारखा आहे. नट रंगभूमीबाहेर दिसला नाहीं म्हणजे त्याजबद्दलचें कुतूहल वाढते आणि तेंच त्याच्या लोकप्रियतेभोंवतीं अद्भुततेचें वलय निर्माण करतें. दर्शनदुर्लभतेचें बंधन झुगारून त्यानें सभासंमेलनांतून व्याख्यानें देणें म्हणजे विस्तवाशीं खेळण्यासारखें नाहीं काय ? कारण बहुजनांसमोरील वक्तृत्व हें एक दुधारी शस्त्र आहे–बहुजनांना तें अंकित करतें किंवा वक्त्यालाच घायाळ करतें. नटानें रंगभूमीचे आद्यपीठ संभाळावें, व्यासपीठाचा हव्यास धरूं नये ! दुसऱ्यानें लिहिलेलीं भाषणें पाठ म्हणण्यांत ज्याचा जन्म गेला त्याने, विशेष लायकी असल्याखेरीज स्वतः भाषण करण्याचा अट्टाहास कां करावा ? हजारों प्रेक्षकांसमोर एकसारखें नाचून नटाची भीड चेपली गेल्यामुळें, कोणत्याही वक्त्याला पहिलें व्याख्यान देतांना जी भीति वाटते तशी भीति नटाला वाटत नसल्यामुळें, तो व्याख्यानबाजीला इतरांपेक्षां फार लौकर बळी पडतो. कारण नसतां व्याख्यानबाजीला बळी पडून आपल्या असामान्य लोकप्रियतेचा असामान्य विचका बालगंधर्वांसारखा कोणीच करून घेतला नसेल !

बाळासाहेब पंडितांच्या अमदानींत बालगंधर्वांचे दर्शन म्हणजे एक अलभ्य लाभ होता ! त्यानंतरही ते कधीं फारसे उघड्यावर पडले नव्हते. १९२४ सालीं पुण्याच्या आर्यन सिनेमांत एखादा चित्रपट पाहायला ते आले, म्हणजे मधल्या अवकाशांत (interval) दिवे लागले असतां सर्व प्रेक्षकांचे डोळे बालगंधर्व बसले असतील त्या बॉक्सकडे लागलेले मीं पाहिले आहेत. साध्या वेषांत ते दिसले म्हणजे पंचप्राण डोळ्यांत एकवटून त्यांच्याकडे पाहत राहणारे घरंदाज पुरुष आणि स्त्रिया मीं पाहिल्या आहेत. १९२६ सालपासून ते पर्वतीवर फिरायला जातांना पुण्यनगरींतील हमरस्त्यावर वारंवार दिसूं लागले आणि त्यांच्याबद्दलचें कुतूहल आस्ते आस्ते पुण्यांत तरी कमी होऊं लागलें.

१९२६ सालीं पुण्याला नवीनच स्थापन झालेल्या एका हार्मोनियम क्लासच्या उद्घाटन-प्रसंगीं बालगंधर्व अध्यक्ष होते. त्या (अति–)–प्रसंगाचा समारोप करतांना

अध्यक्षमहाराज म्हणाले, ' नुसते क्लास काढून किंवा नोटेशन शिकून खरी विद्या येत नाहीं. खरी विद्या मिळवायची तर गुरूची सेवा केली पाहिजे. पेटी वाजविण्यांत अधिकार मिळविलेली एकच ' स्वारी ' आहे–तुम्हाला माहितच आहे–पुण्याईच आहे तशी त्या स्वारीची–म्हणजे आमचे गोविंदराव टेंबे !–परतु त्यांचे शिष्य मात्र अर्ध्या हळकुंडानें पिवळे झाले. त्यांतल्या त्यांत × × × नें (एका शिष्याचें नांव घेऊन) चांगली विद्या मिळविली–नाहीं असं नाहीं–पण व्यसनामुळं लेकाचा फुकट गेला–दारू पुष्कळ पितात–पण त्याला सुद्धां कांहीं ' यत्ता हवी ! '

—माझ्या शेजारीं मास्तर कृष्णराव बसले होते. तो असामान्य समारोप ऐकून आम्ही थक्क झालों ! नारायणराव अध्यक्ष होऊ शकतात आणि भाषणही करूं शकतात ही बातमी त्या दिवशीं हां हां म्हणतां पुण्यांत पसरली !

१९२७ सालीं पुण्याच्या आर्यन फिल्म कंपनीचा न. दा. सरपोतदार दिग्दर्शित एक चित्रपट आर्यन सिनेमांत चालू होता. नारायणरावांच्या अध्यक्षतेखालीं नायिकेचा सत्कार करून तिला एक शालू बक्षिस द्यावा असें ठरलें. चित्रपटाच्या जाहिरातीसाठीं नटीचा सत्कार करायचा महाराष्ट्रांतील तो बहुतेक पहिला प्रसंग असावा–नव्या पुस्तकांचा प्रकाशनसमारंभ देखील त्यानंतरच सुरू झाला–आतां या दोन्ही कला महाराष्ट्रांत पूर्णावस्थेला पोहोंचल्या आहेत ! हो–नाहीं म्हणतां म्हणतां नारायणराव सरपोतदारांच्या आग्रहाला बळी पडले. सत्कारसमारंभ दुसऱ्या खेळाला (show) साजारा व्हायचा होता. चार शब्द बोलण्याकरितां सामुग्री जमवावी म्हणून नारायणरावांनीं पहिला खेळ पाहिला, तेव्हां त्यांना चित्रपट मुळींच आवडला नाहीं ! ' चित्रपट मला आवडला नाही–मी येत नाहीं–आलोंच तर भाषण करणार नाहीं ', असें त्यांनीं प्रामाणिकपणें जाहीर केले. " पण जाहिरातींत छापलें आहे तेव्हां तुम्ही आलेंच पाहिजे–भाषण करू नका पण चार शब्द बोला," अशी तडजोड होऊन बालगधर्व आर्यन सिनेमांत उपस्थित झाले !

चित्रपटाचा पहिला भाग संपून दिवे लागले तेव्हां चित्रभूमीवर बालगंधर्व, सरपोतदार, आर्यन सिनेमाचे व्यवस्थापक बळवंतराव वाघ, नायिकेची भूमिका केलेली सत्कारकांक्षिणी नटी वगैरे मडळी दिसली. सुरुवातीचीं ' समयोचित ' भाषणें झाल्यावर, आपल्या ' अधिकारवाणीनें चार शब्द ' सांगण्याची विनंति बालगंधर्वांना करण्यांत आली. आपल्या अधिकारवाणीनें बालगंधर्व म्हणाले,

' आपण आतांपर्यंत जें पाहिलं त्याच्याबद्दल मीं कांहीं बोललं पाहिजे असं नाहीं. पण बालगंधर्व बोलतो कसा तें ऐकायला तुम्ही आलां आहांत, म्हणून थोडंसं बोलतों ! मला ही फिल्म मुळींच आवडली नाहीं. मी असं बोलतों म्हणून या मंडळींना वाईट वाटेल, पण त्याला नाइलाज आहे ! चांगले चित्रपट एकच स्वारी काढते—तिची योग्यता—तिची पुण्याईच तशी आहे—आपल्याला माहीत आहेच–आपले बाबूराव पेंटर–! परंतु ही मंडळी कलेची सेवा केल्याशिवाय डायरेक्टर होतात. कोणत्याही कलेची



श्री. केशवराव दाते

सेवा करायची म्हणजे तें काम किती कठीण आहे तें आम्हाला माहित आहे. इतकीं वर्षं तुमची सेवा करतों आहे–तुम्हीही ती मान्य करतां–पण अजून सुद्धां मला तपश्चर्या केली पाहिजे. असो ! (नटीकडे बोट दाखवून)—या माउलीची भूमिका चांगली झाली नाहीं–पण तिचा तरी काय दोष ? जसं शिकवलं तसंच तिनं काम केलं !–" नारायणरावांचें बिऱ्हाड जवळच होतें. थिएटरवर येतांना त्यांच्याभोवतीं सत्कारवाल्यांचा बराच मोठा घोळका होता–घरीं जातांना ते जवळजवळ एकटेच होते !

२३-१-१९२८ रोजीं उमरावतीच्या गणेश थिएटरांत गडकरी-पुण्यतिथि साजरी झाली. मी आणि गणपतराव बोडस व्याख्याते व नारायणराव अध्यक्ष अशी योजना होती. आम्ही दोघांनीं मिळून आपलीं भाषणें दहा मिनिटांत कशीं तरी आटोपून अध्यक्षांना मोकळी वाट करून दिली. अध्यक्षांच्या भाषणाची सुरुवात ' बाळपणीचा काळ सुखाचा आठवतो घडिघडी ' या शारदा नाटकांतल्या पदाच्या स्मरणानें झाली, कारण गडकरी किर्लोस्कर मंडळींत मास्तर होते त्या वेळीं अध्यक्षांचें बाळपण चालू होतें ! परंतु अल्पावधींतच गडकऱ्यांची आठवण नाहींशी होऊन (गणेशपूजन) सुरू झालें, कारण बोडस नुकतेच कंपनींत आले होते ! मीं गणपतरावांना विचारलें, 'पुण्यतिथि गडकऱ्यांची कीं तुमची ? ' त्या प्रसगानंतर नारायणराव आमच्या (आणि त्यांच्या स्वतःच्याही) नकळत एकदम वक्ते बनले !

नारायणराव वक्ते झाले ही बातमी पुण्यांत पसरली असावी—कारण अनिष्ट बातम्या फार लौकर पसरतात ! पुण्याची वसत व्याख्यानमाला तिकिटें लावून साजरी होत असल्यामुळें ' गर्दी जमवू शकणाऱ्या ' व्याख्यात्यांची तिला नेहमीं गरज असते. १९२८ सालीं व्याख्यानमालेच्या चालकांनीं मास्तर कृष्णराव व्याख्याते आणि नारायणराव अध्यक्ष असा योग साधला–खूप गर्दी जमली ! परंतु उभयतांचीं व्याख्यानें (?) अर्धीअधिक ऐकून घेतल्यावर हुल्लडप्रिय श्रोत्यांनीं, ' गाणें म्हणा-गाणें म्हणा ' असा आक्रोश सुरू केला आणि लोकाग्रहास्तव दोघांनीं एकएक पद म्हटलें !

गडकऱ्यांच्या पुण्यतिथीचें पुणें अक्षरशः माहेरघर असल्यामुळें, तत्प्रीत्यर्थ प्रत्येक २३ जानेवारीला किर्लोस्कर थिएटर कांठोकांठ भरत असे. १९२९ सालीं नारायणरावांनीं गडकरी–पुण्यतिथीच्या सभेचें अध्यक्षपद स्वीकारलें. त्या वेळीं, ' व्याख्यानाचा विषय बाजूला ठेवून तुम्ही वाटेल तें बोलतां ', अशी सूचना मीं केली होती. संध्याकाळच्या सभेंत ' तरुणांनीं व्यायाम केला पाहिजे ' असे आदेश अध्यक्षमहाराजांनीं दिले, त्या वेळीं त्यांचा गडकरी-पुण्यतिथीशीं कांहीं संबंध नाहीं ही जाणीव त्यांना झाली ! तेव्हां विषयांतराला विषयाच्या चौकटींत बसविण्याची एक अजब युक्ति त्यांनीं शोधून काढली. ते म्हणाले, ' गडकरी मास्तरांचा आणि व्यायामाचा संबंध काय असं तुम्ही विचाराल ! संबंध असा कीं, व्यायामाचं महत्त्व आम्हांला मास्तरांनीं पटवून दिलं होतं ! '—या युक्तीमुळें वाटेल त्या विषयाचा गडकऱ्यांच्या पुण्यतिथीशीं संबंध जोडणें

म्हणजे नारायणरावांच्या हातचा मळ झाला. व्याख्यानाच्या असाधारण लांबणीमुळें शेवटीं श्रोत्यांच्या सहानुभूतीचा अंत पाहिला ! पण तिला सजीव करण्याचा संजीवनीमत्र अध्यक्षमहाराजांना माहित झाला होता. 'गडबड करू नका–मी गाणं म्हणणार आहें'– अशी लालुच दाखवून त्यांनीं शेवटीं एक पद म्हटलें. गोड गायनानें शर्करावगुंठित केलेल्या व्याख्यानाच्या नीरस गोळीचा बिचारे श्रोते मुकाट्यानें आस्वाद घेत होते.

१९२९ च्या मे महिन्यांत बालमोहन संगीत मंडळीच्या विद्यमानें पुण्याला नाटय-संमेलन भरलें. त्यापूर्वी बालगंधर्वांच्या पारदर्शक साड्यांविरुद्ध अच्युतराव कोल्हटकरांनीं संदेश वर्तमानपत्रांत तीव्र टीका केली होती. परंतु आगामी नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष-स्थान बालगंधर्वांनीं मंडित करावें या इच्छेनें अच्युतराव एका संध्याकाळीं अचानक कंपनीच्या पुण्याच्या बिऱ्हाडीं आले तेव्हां मी हजर होतों. नारायणरावांनीं भाषणें करूं नयेत हें माझें ठाम मत होतें आणि नारायणरावही अध्यक्षपद स्वीकारायला तयार नव्हते. परंतु नाट्यसमेलनाचें अध्यक्षपद मिळविणें ही त्यांच्या लोकोत्तर नाटयकलोपासनेच्या कारकीर्दीला अवश्य अशी घटना आहे असें मला वाटलें. अच्युतरावांच्या आग्रहाला मीं खंबीर दुजोरा दिल्यामुळें नारायणरावांनीं समेलनाचें अध्यक्षपद स्वीकारलें.

नाटयसंमेलन जवळ येत चाललें तेव्हां मी नारायणरावांना सांगितलें, ' समेलनाच्या अध्यक्षाचें भाषण फार जबाबदारीनें केले पाहिजे—आपण एक लेखी भाषण तयार करूं–त्याला अनुसरून तुम्ही बोललांत तरी चालेल—परंतु वृत्तपत्र प्रतिनिधींच्या हातांत जें भाषण जाईल त्याचाच गोषवारा वृत्तपत्रांत छापून आला म्हणजे तें बरें दिसेल !–' नारायणरावांना माझी सूचना मान्य झाल्यासारखी दिसली. पण 'मला तें जमायचें नाहीं–वेळेवर सुचेल तें ठोकून देणार आहें, ' असें त्यांनीं आयत्या वेळीं मला सांगितलें.

ता. २१-६-२९ रोजीं पुण्याच्या विजयानंद नाटकगृहांत नाटयसंमेलन भरलें. अच्युतरावांच्या आग्रहामुळें नारायणरावांनीं अध्यक्षस्थान स्वीकारलें होते, संमेलन बालनटांच्या बालमोहन मंडळीनें भरविलें होतें आणि स्वागताध्यक्ष जगन्नाथमहाराज पंडित (ज्यांचें दत्तविधान शाबीत करण्याकरितां लोकमान्यांनीं ताईमहाराज–खटला, लढविला) होते, ही पार्श्वभूमि लक्षांत ठेवली म्हणजेच "अध्यक्षमहाराजांच्या" भाषणाचें रससेवन करणें सोपें जाईल !

स्वागताध्यक्षांनीं अध्यक्षांचें गुणवर्णन करतांना त्यांनीं मराठी रंगभूमीला वैभवशाली करण्याकरितां किती झीज सोसली त्याचें वर्णन केलें, पण विलायती रंगभूमीवर जी शिस्त आणि जो नेटकेपणा दिसतो तो मराठी रंगभूमीवर दिसत नाहीं असें जातांजातां विधान केलें. स्वागताध्यक्षांचें भाषण संपल्यावर अध्यक्षांनीं जें भाषण केलें त्याच्या भयंकरपणाचें वर्णन करतां येणें सर्वस्वीं अशक्य आहे. ' सांगण्यासारखें नाहीं–पण वेळ आली म्हणून थोडक्यांत सांगतों—त्यावरून काय तें समजा, ' असा प्रस्ताव करून अध्यक्षमहाराज बोलूं नयेत त्या गोष्टी बोलले !

' ही मंडळी विलायतेला जाऊन आली म्हणजे इकडचं सर्व तुच्छ लेखूं लागतात. ' डॅमेजेडस् गुडस् ' (म्हणजे Damaged Goods) नांवाचं इंग्रजी नाटक मी पाहिलं आहे—तें मला मुळींच आवडलं नाहीं—तिकडच्या नाटकांना ' स्टोरी ' अशी मुळीच नसते '—अशा विधानांनीं स्वागताध्यक्षांचें प्रथम स्वागत झालें ! अच्युतरावांनीं ज्या पारदर्शक वस्त्रांवर टीका केली होती तिची अयथार्थता पटावी *म्हणून नंतर थोडा युक्तिवाद केला. ' शरीराचा कोणताही भाग उघडा दिसूं नये म्हणून मी ' पिना ' लावतों—फार खबरदारी घेतों-सर्वांसाठीं पिना घेतल्या आहेत-पण (मास्तर कृष्णरावांकडे बोट दाखवून) या मंडळींना वाटतं कीं एक तान मारली म्हणजे झालं काम ! '-अशी दुसरी फैर झडली ! त्यानंतर बालनटांच्या कंपन्यांच्या अनिष्ट वातावरणांत लहान मुलें बिघडून शेवटीं कशीं निरुपयोगी होतात त्याचें विवरण झालें. त्या भयंकर भाषणानंतर अध्यक्षांचे आभार मानायला उभे राहिलेल्या दे. भ. शिवरामपंत परांजप्यांना, ' हें एका नटाचें आत्मगत भाषण आहे असें समजा ', अशी संपादणी करावी लागली !

नाटककरांवर गोळीबार झाला नाहीं म्हणून आनंद मानून मी नारायणरावांना सांगितलें ' इतःपर भाषण करूं नका—आणि केलेंत तर त्या सभेला मी तरी हजर राहणार नाहीं ! '-परंतु नारायणरावांचें व्याख्यानबाजीचें व्यसन प्रलयावस्थेला पोहोंचून " ते व्याख्यानांना आणि व्याख्यानें त्यांना " सोडीनाशीं झालीं !

१९३३ च्या मे महिन्यांत पुण्याच्या वसंत व्याख्यानमालेंत ' कुलीन स्त्रिया आणि रंगभूमि ' या विषयावर त्यांनीं भाषण केलें तेव्हां मी अर्थात्च हजर राहिलों नाहीं. गर्दी जमविण्याकरितां व्याख्यानमालेचे व्यवस्थापक नारायणरावांना आमंत्रणें देत होते आणि नारायणरावही आपल्या लोकप्रियतेचा अंत पाहत होते ! सुरुवातीला त्यांच्या असंख्य चाहत्यांनीं त्यांच्या भाषणांचें कौतुक केलें, नंतर त्यांजकडे दुर्लक्ष केलें आणि शेवटीं ते चेष्टेचे विषय झाले ! केवळ गर्दी जमविण्याकरितां निमंत्रकांनीं एका लोकोत्तर नटाला उघडा पाडला, असें त्यांनीं करायला नको होतें !—निदान असें व्हायला तरी नको होतें !

' नारायणरावांनीं आज सुरेख हजेरी घेतली ! '-व्याख्यान ऐकून परतलेल्या आमच्या मित्रमंडळींनीं जाहीर केलें. ' कुलीन स्त्रिया रंगभूमीवर गेल्या म्हणजे त्या बिघडण्याचा सभव असतो-दुर्गाबाई खोटे म्हणतात कीं काम करीन तर गोविंदराव टेंब्यांबरोबरच-गोविंदराव तुमचे गुरु असतील-पण असा आग्रह कां ? (हंशा)' अशीं वाक्यें त्या व्याख्यानाचें इतिवृत्त देतांना ज्ञानप्रकाशांत प्रसिद्ध झालीं. कारण त्यांपूर्वी बाबुराव अत्र्यांची जाहिरात करण्याकरितां वाक्यागणिक " हंशा अन् टाळ्यांचा " निर्देश करण्याची संवय ज्ञानप्रकाशाच्या बातमीदारांना लागली होती ! त्याच्या पाठोपाठ तींच वाक्यें आलमगीराच्या जळजळीत टीकेसह विविध वृत्तांत प्रसिद्ध झालीं. तो एकंदर प्रकार मला अशुभसूचक (ominous) वाटला ! जून महिन्यांत कोर्ट सुरू झाल्यावर,

तोंपर्यंत कांहीं घडलें नाहीं म्हणून मी निश्चिंत मनानें जुन्नरला गेलों. परंतु माझा निश्चिंतपणा क्षणजीवि ठरला. कारण ११-६-१९३३ रोजीं सकाळीं नारायणरावांची एक तार अचानक माझ्या हातीं आली—' ताबडतोब या ! '—

—तो रविवार असल्यामुळें मी पहिल्या मोटरीनें पुण्याला गेलों. ' ज्ञानप्रकाशांतल्या बदनामीकारक वृत्तांतासंबंधीं समाधानकारक खुलासा मिळाला नाहीं तर दिवाणी आणि फौजदारी कामें सुरू करावीं लागतील ' अशी नोटिस लाडसाहेबांनीं बालगंधर्वांना दिली आहे हें मला कंपनीच्या बिन्हाडीं पाऊल ठेवतांच समजलें ! केवळ नारायणरावांच्या अप्रतिम कलागुणांच्या आणि सुंदर स्वभावाच्या लोभामुळें ज्या लाडसाहेबांचे आणि गंधर्व मंडळीचे संबंध वीस वर्षांच्या दीर्घावधींत प्रत्यहीं दृढतर झाले होते, त्यांनीं बालगंधर्वांच्या निष्कारण व्याख्यानबाजीमुळें त्यांचें क्षणकाल तरी शत्रुत्व पत्करावें यापेक्षां अप्रबुद्ध व्याख्यानबाजीला जास्त कडू फळें कधीं आलीं असतील का ?

' नोटिशीचें उत्तर देऊं नका—लाडसाहेबांशीं एकदा चार हात केलेच पाहिजेत—घाबरूं नका—आम्ही आहोंत '—असा सल्ला देणारे बहाद्दर सल्लागार मी पुण्याला जाण्यापूर्वी भेटल्यामुळें लाडसाहेबांची नोटिस अनुत्तरित राहिली होती. परंतु ' वसंतरावांना विचारूं या ' अशी सूचना अप्पासाहेब गोखले वगैरे मंडळींनीं केल्यामुळें, तार करून मला बोलविण्याची बुद्धि नारायणरावांना झाली.

' ज्ञानप्रकाशांत जो मजकूर प्रसिद्ध झाला आहे तो सकृद्दर्शनीं बदनामीकारक आहे—लाडांच्या नोटिशीला उत्तर देऊन समाधानकारक खुलासा केला नाहीं तर प्रकरण अंगलट येईल', असें मत मीं दिलें.

' अंगलट येईल म्हणजे दंड होईल, इतकेंच ना ? ' नारायणरावांनीं विचारलें.

' नुसत्या दंडाने भागणार नाहीं—लाडसाहेबांनीं जर दिवाणी दावा लावला, तर एका सन्मान्य घराण्यांतील विवाहित कुलस्त्रीची बदनामी केल्याबद्दल पचवीस तीस हजार रुपयांची नुकसानभरपाई देखील द्यावी लागेल ! '—मी म्हणालों.

' मग लाडसाहेबांनाच सांगूं कीं, पुनः कंपनी ताब्यांत घेऊन तुमचे पैसे तुम्हीच वसूल करून घ्या ! '—बापूरावांनीं मखलाशी केली—खासा न्याय ! लाडसाहेबांनीं हुकुमनामा मिळवायचा आणि त्याच्या भरपाईची व्यवस्था देखील त्यांनींच करायची !

' नारायणराव, ज्ञानप्रकाशांत प्रसिद्ध झालेला मजकूर चुकीचा आहे असं तुम्ही आतां स्पष्ट केलं नाहींत तर तुम्ही या प्रकरणांतून सहीसलामत सुटाल असं मला वाटत नाहीं—तसा खुलासा आतांच केला पाहिजे—' मी निक्षून सांगितलें !

खुलाशाची एक योजनाही मीं आंखली होती. व्याख्यानसमयीं गर्दी बेसुमार होती, श्रोत्यांचा गोंगाट चालू होता, मुलें मधून मधून रडत होतीं असें वर्णन ज्ञानप्रकाशच्या वार्ताहरानें केलें होतें. मराठींत लघुलेखनपद्धति नव्हती. ज्ञानप्रकाशाखेरीज इतर

कोणत्याही वृत्तपत्रांत भाषणाचा अधिकृत वृत्तांत प्रसिद्ध झाला नव्हता. 'ज्ञानप्रकाशांतला वृत्तांत चुकीचा आहे' असें आम्हीं प्रतिपादन केलें, तर तो सर्वस्वी बरोबर आहे असें समर्थन करण्याचा अट्टाहास न करण्याइतकी काकासाहेब लिमयांच्या मनांत बालगंधर्वां-विषयीं निस्सीम सहानुभूति होती. ही परिस्थिति लक्षांत घेऊन, 'दुर्गाबाई खोटे म्हणतात कीं काम करीन तर गोविंदरावांबरोबरच असा आग्रह कां ? तर ते त्यांचे गुरु आहेत म्हणून !' असें नारायणराव बोलले असा खुलासा करायचें मीं ठरविलें. अभिप्राय असा कीं, आपण ज्या नटाबरोबर काम करायचें तो गुरूसारखा विश्वासपात्र असावा अशी खबरदारी दुर्गाबाईसारख्या सुशिक्षित आणि सुधारक महिलेला देखील घ्यावीशी वाटते.

नारायणरावांना तो खुलासा पटला. परंतु 'उत्तर देऊं नका' असें सांगणाऱ्या सल्लागारांच्या चक्रव्यूहांत 'उत्तर दिलेंच पाहिजे' असे सांगणारा मी एकटाच होतों ! लाडसाहेबांसारख्या प्रतिस्पर्ध्यासमोर नारायणरावांना लेखी गुंतवायची सर्व जबाबदारी पत्करायला मी तयार नव्हतों. म्हणून दिवाणी आणि फौजदारी कायद्यांत सारखेच निष्णात असलेल्या पुण्याच्या रावसाहेब के. टी. गुप्ते वकिलांकडे मीं बापुरावांना नेलें. रावसाहेबांनीं माझा खुलासा पसंत केला, पण लाडसाहेबांची हजेरी घेऊ इच्छिणाऱ्या "निरुत्तरवाल्यांचा पक्ष" पुनः बळावला ! शेवटीं गुप्ते आणि बापुराव मुंबईच्या अनंत गणेश देसाई वकिलांचा (मुंबईचे नामांकित वकील व माझ्या वडील बंधूंचे श्वशुर) सल्ला घ्यायला गेले. त्यांच्या सल्ल्याप्रमाणें ज्ञानप्रकाशांतला वृत्तांत चुकीचा आहे असें उत्तर लाडसाहेबांना धाडलें. या प्रकरणांत त्या उभयतां सल्लागारांनीं, त्यांचा नारायणरावांशीं परिचय नसूनही, कोणताच मोबदला स्वीकारला नाहीं ! रावसाहेब गुप्त्यांनीं तर 'खर्चाकरितां' (out of pocket expenses) म्हणून पाठविलेली शंभर रुपयांची नोट सुद्धां साभार परत केली !

सप्टेंबर महिन्यापर्यंत प्रकरण रेंगाळलें ! आणि आश्चर्य असें कीं अखेर तें गोविंद-रावांच्या मध्यस्थीनेंच मिटलें ! 'तुम्ही हा चावटपणा काय चालविला आहे,' असें विचारीत गोविंदराव एके दिवशीं पुण्याला आले, आणि लाडसाहेबांनीं तयार करून दिलेल्या खुलाशाच्या मसुद्यावर सह्या होऊन ते चहाच्या पेल्यांतलें वादळ संपलें ! शेवटची बैठक चर्चगेटस्ट्रीटच्या कोंपऱ्यावरील लाडसाहेबांच्या ऑफिसांत झाली, त्या वेळीं लाडसाहेब बापुरावांना म्हणाले,

'बापुराव, तुमचा-आमचा इतका घरोबा असतांना नारायणरावांनीं असं बोलावं याचा लोक काय अर्थ करतील ? नारायणराव असं बोलले नसावेत असं मला अद्याप वाटतं; परंतु माझी नोटिस तुम्हांला मिळून तुमच्याकडून उत्तर येईना त्या वेळीं मात्र मीं निश्चय केला होता, कीं पन्नास हजार रुपयांच्या नुकसानभरपाईचा दावा लावून तुम्हाला एकदा चांगला धडा शिकवावा !—

" बापुराव, या प्रकरणाचा परिणाम काय झाला ? इतकीं वर्षं आपण एकमेकांचा अभिमान धरला—नारायणरावांचं नाटक पाहणं हा माझ्या जीवितांतला एक असामान्य आनद होता—पण यापुढं माझ्याकडे यायला तुम्हांला तोंड नाहीं, आणि तुमच्या थिएटरमध्यें यायला मला तोंड नाहीं !—" बोलतांबोलतां साहेबांच्या डोळ्यांतून अश्रुधारा वाहूं लागल्या !

" नाहीं साहेब, तसं नाहीं चालायचं ! आमचा मुक्काम आतां मुंबईला आल्याबरोबर तुम्ही अगदीं पहिल्या खेळाला थिएटरांत दिसलांत तरच आम्हांला बरं वाटेल !—" बापूराव म्हणाले.

'No-no that is impossible—पण वसंतरावांचं नाटक तुम्हीं बसवितां आहांत, त्याच्या पहिल्या खेळाला तुम्ही मला बोलवा आणि मी पण येईन ! काय ?" लाडसाहेबांनीं आश्वासन दिलें.

—आणि झालें तें सर्व विसरून खऱ्या रसिकाच्या वृत्तीनें लाडसाहेब माझ्या दुसऱ्या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला सहकुटुंब हजर होते !

—झालें तें लाडसाहेब विसरले, पण जनता विसरली नाहीं ! बालनटांवरील टीकेमुळें त्यांच्या अभिमान्यांना नारायणरावांनीं दुखविलें, दुर्गाबाईविरुद्ध बोलून मुंबईच्या पुढारलेल्या समाजाला दुखविलें, आणि अशा अनेक भयंकर भाषणांनीं ते अनेकांच्या कुचेष्टेला कारणीभूत झाले ! ' देवमाणूस ' म्हणून समजले गेलेले बालगंधर्व आपल्या जिव्हेचें हत्यार छोटया वॉशिंग्टनच्या अप्रबुद्धपणानें समाजांतील वेगवेगळ्या मटांवर चालवूं लागले, आणि पन्नास वर्षांच्या तपश्चर्येनें मिळविलेली अखिल महाराष्ट्राची निस्सीम सहानुभूति त्यांनीं आपल्या उतार वयांत छिन्नभिन्न करून टाकली !

: १६ :

"प्रधानजींचा" बंदोबस्त—!

१९१३ सालीं गंधर्व मंडळीची स्थापना झाली, त्यानंतरच्या वीस वर्षांत बहुधा प्रत्येक दोन वर्षांनीं गंधर्वांच्या रंगभूमीवर एखादें नवें नाटक येत असे. परंतु १२-३-३३ रोजीं सावित्रीचा पहिला प्रयोग झाला आणि २७-४-३३ रोजीं, अक्षय्यतृतीयेच्या मुहूर्तावर, नारायणरावांनीं माझ्या अमृतसिद्धि नाटकाच्या तालमींचा मुहूर्त केला. त्या दिवशीं बापूराव मला म्हणाले, 'तालीम सुरू होण्यापूर्वी आपला व्यवहार स्पष्ट झालेला बरा, नाहीं काय ?'

विधिलिखित नाटक नारायणरावांनीं स्वीकारलें, तेव्हां माझें पहिलें नाटक गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर येणार या आनंदानें मी कोणताच मोबदला मागितला नाहीं. गंधर्व मंडळीच्या नव्या नाटकाच्या पुस्तकाच्या पांच हजार प्रति त्या जमान्यांत तडाख्यानें खपत असत आणि त्यापासून जी किफायत होईल ती मला पुरेशी होती. परंतु त्या व्यतिरिक्त नारायणरावांनीं मला नाटकासाठीं म्हणून तीन हजार रुपये देऊं केले, आणि गंधर्व मंडळीच्या नेहमींच्या रिवाजाप्रमाणें त्यांपैकीं पांचशें रुपये नाटकाला चाली पुरविणाऱ्या स्वरकारांना मीं दिल्याकारणानें मला निव्वळ पंचवीसशें रुपये मिळणार होते.

खाडिलकरांखेरीज एकाही नाटककाराचीं दोन नवीं नाटकें गंधर्वांच्या रंगभूमीवर आलीं नव्हतीं, तो मान मिळावा अशी माझी महत्वाकांक्षा होती. माझ्या सुदैवेंकरून नारायणरावांनीं माझें दुसरें नाटक स्वीकारलें म्हणून मी इतका खुषींत होतों कीं त्याकरितां मला कोणताच मोबदला नको होता. परंतु नारायणराव कोणतीही वस्तु मोबदला दिल्याशिवाय स्वीकारणार नाहींत ही माझी खात्री असल्यामुळें मी बापूरावांच्या प्रश्नाला अनुलक्षून अवश्य तो विचार केला.

१९३२ सालीं हिराबाई बडोदेकरांच्या नाट्यसंस्थेचा मुक्काम उमरावतीला असतांना त्यांनीं वीर वामनरावांजवळ नाटकाची मागणी केली होती. त्या वेळीं मोबदल्याचा विषय निघाला असतां वामनराव मला म्हणाले, 'कोणत्याही नाटकाचा प्रयोग झाला म्हणजे नाटक मंडळीला थिएटर भाडं द्यावं लागतं, दिवाबत्तीसाठीं खर्च करावा

लागतो आणि जाहिरात करावी लागते. त्याप्रमाणं नाटककाराचा खर्च म्हणून नवं नाटक निघाल्यापासून पांच वर्षेपर्यंत नाटककंपनीनं नाटककाराला नाटकाच्या प्रत्येक प्रयोगाच्या उत्पन्नाचे पांच टक्के द्यावे. ज्या कंपनीला आपल्या उत्पन्नापैकीं शेंकडा पांच टक्के नाटककाराला देतां येत नाहींत, तिनं धंदा करूं नये ! एखाद्या नाटकाला पांच वर्षांत साठ हजार रुपये उत्पन्न झालं तर नाटककाराला तीन हजार रुपये देतांना नाटक-कंपन्यांनीं कुरकुरूं नये, आणि एखाद्या पडेल नाटकाला जर पांच हजार रुपयेच मिळाले तर नाटककारानं तरी अडीचशें रुपयांपेक्षां जास्त मोबदल्याची हांव कां धरावी ?—हा उभयतांच्या हिंमतीचा प्रश्न आहे !'

वामनरावांची कल्पना मीं बापूरावांसमोर मांडली, मात्र या योजनेंत नाटकाच्या पदांच्या चालींचा खर्च माझ्यावर नसावा असें स्पष्ट केलें. बापूरावांना माझी कल्पना पटली आणि नारायणरावांनींही ती मान्य केली. कोणत्याही वर्षीं नाटकाचा प्रयोग अजीबात केला नाहीं तर प्रयोगाचे सर्व हक्क माझ्याकडे परत येतील असेंही ठरलें ! त्याच दिवशीं मास्तरांनीं बसल्या बैठकींत दिलेल्या एका चालीवर मी नान्दीचें पद तयार केलें आणि अमृतसिद्धीची पहिली तालीम यथाविधि साजरी झाली.

मे महिन्यांत कंपनीचा मुक्काम पुण्याला आल्यावर मीं पदें करायला सुरुवात केली. या खेपेला लोढ्यांनीं स्वतःच्या पदांच्या, आणि बाकीच्या चाली मास्तरांनीं दिल्या. नाटककार मागेल तशी चाल पुरविण्याची योजकता आणि कुशाग्रबुद्धि मास्तर कृष्ण-रावांजवळ असल्यामुळे, त्यांच्याकडून चाली घेणें हा एक अत्यंत आनंदाचा कार्यक्रम असे. "या चालींत अंतऱ्याची अधिक लांबण लागते म्हणून तो लहान करा, त्या चालीचे तोंड अधिक आकर्षक पाहिजे,किंवा तिसरीचा शेवट एखाद्या खटकेबाज तानेनें होऊं द्या," अशा दुरुस्त्या सुचवायचा अवकाश !—मास्तर त्या ताबडतोब अमलांत आणीत. मास्तरांच्या चाहत्यांच्या अपेक्षेप्रमाणे त्यांना बोलपटांच्या संगीत-दिग्दर्शनांत यश मिळालें नाहीं. परंतु संगीताच्या जातिवंत रसांत न रंगलेल्या दिग्दर्शकांची फर्माश, शिरसावंद्य मानण्याची वृत्ति आणि आपल्या स्वररचनेतील मूलभूत आणि मौलिक रस विसरून कांहीं तरीच नवें करून दाखविण्याचा मास्तरांचा अट्टाहास, हीं दोन कारणें मास्तरांचें यश मर्यादित करायला कारणीभूत झालीं. कान्होपात्रा नाटकांत आणि धर्मात्मा बोलपटांत मास्तरांनीं अभंगांना चांगल्या चाली लावल्या खऱ्या, परंतु अभंगाच्या हरिदासी थाटाला संगीताच्या चौकटींत बसविलें तरी त्यांच्या तुकड्यांच्या अंत्यस्वरांच्या ठेवणींतला एकसारखेपणा नाहींसा होत नाहीं. चमत्कृतिपूर्ण आणि मधुर स्वरांनीं बांधलेले अनेक तुकडे एका चालींत गुंफून स्वररचनेचें, जणु काय, इन्द्रधनुष्यच निर्माण करणारें मास्तरांचें कसब अभंगांना चाली लावून लावून आपलें श्रुतिमनोहर वैचित्र्य गमावून बसल्यामुळें त्यांच्याकडून अपेक्षिलेले मधुर स्वर चित्रभूमीवर ऐकूं आले नाहींत. अभंगगायनामुळे बालगंधर्वांच्या गायनावर

आणि अभंगांना चाली लावून मास्तरांच्या स्वररचनेवर सारखाच अनिष्ट परिणाम घडून आला !

अमृतसिद्धि नाटकाचें पहिलें वाचन झालें त्या वेळीं आणि त्यानंतर प्रत्येक प्रसंगीं, मी नारायणरावांना सांगत होतों–' नारायणराव, एखादा शब्द–किंवा एखादें वाक्य जर तुम्हाला कठीण वाटलें तर सांगा–मी तुम्हाला पाहिजे तसें बदलून देतों.' आणि नारायणरावही मला उत्तर देत होते, ' देवा, भाषा अगदीं साधी आणि सरळ आहे— या खेपेला तसा घोटाळा मी मुळींच करणार नाहीं ! '

ऑगस्ट महिना आटोपण्यापूर्वी नाटक मुखोद्गत करून मुंबईला कूच करायचें आणि ऑक्टोबर महिन्यांत नाटक काढायचें असा मनसुबा मुक्रर झाला होता. जुलै महिन्यांत मी एकदां पुण्याला गेलों, तेव्हां तालमी संथपणें चालू असून नारायणरावांची नक्कल अद्याप पाठ नाहीं असें मला समजलें. नोकरीनिमित्त मला दोन महिने जुन्नरला आणि दोन महिने पुण्याला राहावे लागत होतें. ' ऑगस्टमध्यें तुम्ही जुन्नरहून याल त्या वेळीं तुम्हाला मीराबाईची सबंध नक्कल खडान्खडा पाठ म्हणून दाखवीन, ' असें आश्वासन नारायणरावांनीं मला दिलें होतें. परंतु जुलै महिना संपत आला तरी नारायणरावांची नक्कल पाठ झालेली नव्हती. एका सध्याकाळीं ते ' सिंहगड ' बोलपट पाहायला निघाले, त्या वेळीं मी विनोदानें म्हणालों, ' नारायणराव, सिंहगड तुम्ही पहाल—पण घोरपड मात्र माझ्या गळ्याला लागेल ! '

कंपनीबरोबर मला मुंबईला जाणें शक्य नसल्यामुळें मी ' अखेरची व्यवस्था ' कायम केली होती. सवादांत किंवा पदांत बदल करायची गरज नव्हती. देखाव्यांबद्दल निश्चिती होऊन त्यांचें चित्रणही सुरू झालें होतें. राणा कुंभ आणि अकबरादि पुरुषपात्रांचे पोषाख ऐन ऐतिहासिक पद्धतीचे असावेत हें क्रमप्राप्तच होतें. स्त्रीपात्रांच्या—आणि विशेषतः मीराबाईच्या—वेषभूषेसंबंधींची माझी कल्पना मीं नारायणरावांना समजावून सांगितली होती. ऐन मारवाडी पद्धतीचा पोषाक नारायणरावादिकांच्या स्थूल देहाला आणि उतार वयाला शोभला नसता, तर नुसत्या भगव्या कफन्याही मला नको होत्या. मुंबईतील भाटिया ज्ञातीच्या स्त्रिया जसा बिनकासोट्याचा पेहराव करतात तसा करावा, आणि कपडा उंची असला तरी भडक नसावा म्हणून मद आणि मनोहर वातावरण निर्माण करतील असे रंग पसंत करावे असें मीं सुचविलें होतें. विद्यादेवीचा निस्सीम भक्त आणि प्रत्यक्ष महाराणीला प्राणदडाची शिक्षा फर्माविण्याइतका बाणेदार असा कुभाचा कुलगुरू मीं कल्पिला होता. त्याचा वेष साधारणपणें रवींद्रनाथ टागोर आणि विद्याहरणांतील शुक्राचार्य यांच्या पोषाखाचें मिश्रण करून तयार करावा असें मीं ठरविलें होतें. अशा सर्व सूचना, नारायणरावांना पसत पडल्यावर, मीं एका वहींत लिहून काढल्या आणि ती त्यांच्या स्वाधीन केली.

ऑगस्ट महिन्यांत कपनीचा मुक्काम पुण्याहून मुंबईला गेला त्यावेळींही नारायण-

रावांची नक्कल पाठ नव्हती ! पण 'नक्कल पाठ झाल्याशिवाय नाटक काढणार नाहीं—तुम्ही काळजी करूं नका' असें त्यांनीं मला पुनः आश्वासन दिलें ! मुंबईला कंपनी गेल्यावर मी बापूरावांना नाटकाच्या सिद्धतेबद्दल दोन पत्रें लिहिलीं. 'राज्याचा बंदोबस्त उत्तम आहे' असें निर्धास्त आश्वासन देणाऱ्या जुन्या नाटकांतल्या प्रधानजीप्रमाणें, 'सर्व कांहीं तुमच्या सूचनांप्रमाणें चाललें आहे—तुम्ही दिलेली सूचनांची वही आहे आणि माझेंही लक्ष आहे ' असें उत्तर त्यांच्याकडून आलें.

ऑगस्ट महिन्यांतील ' तयारी ' पाहतां डिसेंबरपूर्वी माझें नाटक रंगभूमीवर येईल असें मला स्वप्नांतही शक्य वाटलें नाहीं. परंतु बुधवारचें उत्पन्न सावित्री नाटकाच्या वेळीं फार कमी झालें होतें, आणि या खेपेला शनिवारचेंही उत्पन्न कमी झाल्यामुळें नुसत्या रविवारच्या भरगच्च उत्पन्नावर कंपनीचा चरितार्थ भागण्यासारखा नव्हता. प्राप्त परिस्थितीला तोंड देण्याकरितां माझ्या नाटकाचा एखाद्या आत्महत्या-पथकाप्रमाणें (suicide Column) उपयोग करावा असें ठरलें. मला कल्पना नव्हती इतक्या जलदगतीनें चक्रें फिरूं लागलीं ! माझे स्नेही मनोहरपंत सातपुत्यांचें १४–१०–३३ रोजीं अचानक पत्र आलें. ' तुमच्या नाटकाचा पहिला खेळ २०–१०–३३ ला आहे—रंगीत तालीम १२ तारखेला झाली—' बाळबाळंतीण खुशाल आहेत ! '—या पत्राच्या पाठोपाठ बापूरावांची तार आली—' ताबडतोब या ! '

दिपावलीच्या सुट्टीला जोडून रजा घेऊन मी १७–१०–३३ रोजीं सायंकाळीं मुंबईत दाखल झालों !

" राखो लाज हमारी " !— : ४७ :

बोरीबंदर स्टेशनवर माझें स्वागत करायला मनोहरपंत हजर होते. कंपनीचा मुक्काम नेहमीप्रमाणें ग्रँटरोडवरील नाना शकरशेटच्या देवालयांत होता, पण माझी व्यवस्था रॉयल ऑपेरा हाउसमधील एका स्वतंत्र खोलींत केली होती. आपला एखादा निकटचा नातेवाइक परगांवीं न्युमोनियाने आजारी आहे अशी तार आल्यामुळे आपण पहिल्या गाडीनें त्याच्या भेटीसाठीं निघावें, आणि गांवीं पोंचल्यावर स्टेशनवर आलेल्या मंडळींना कोणताही प्रश्न विचारण्याचे धाडस न झाल्यामुळें त्यांच्या चेहऱ्यावरून अंदाज करायचा प्रयत्न करावा, तशा मनःस्थितींत मी होतो. मीं मनोहरपंतांच्या चेहऱ्याकडे पाहिलें आणि त्यांनींही माझा अभिप्राय ओळखून सांगितलें, ' रंगीत तालीम चांगली झाली नाहीं !'—ती बातमी ऐकून मी एक दीर्घ निःश्वास सोडला ! ' आज संध्याकाळपासून ऑपेरा हाउसमध्यें राजाध्यक्ष तुमच्या नाटकाचे फोटो घेताहेत' अशी ताजी बातमी मनोहरपंतांनीं दिली.

मुंबईचे डांबरी रस्ते इतके चांगले आहेत कीं टॅक्सीवाले एखाद्याला त्याच्या वधस्तंभा-कडे सुद्धां तत्काळ नेत असावेत ! आमची टॅक्सी हां हां म्हणतां रॉयल ऑपेरा हाऊसच्या दारांत उभी राहिली. मी आंत गेलों तेव्हां ज्या प्रसंगाचें चित्रीकरण चालू होतें, त्यांत कुंभाच्या कुलगुरूची उपस्थिति अवश्य असूनही तो मला दिसेना ! परंतु वालावल-कर ही कांहीं " न दिसण्यासारखी व्यक्ति " नसल्यामुळें, इंदूरच्या सर हुकुमचंदासारखा जरीचा भडक अंगरखा, जरीची पगडी आणि हिऱ्यामोत्यांचे अलंकार धारण केलेली वालावलकरांची टोलेजंग मूर्ति मला क्षणार्धांत दिसली ! त्या तपोनिष्ठ आणि कोपिष्ठ कुल-गुरूचा कडेकोट बंदोबस्त करण्याकरितां त्याच्या भोंवतालीं नारायणराव, मास्तर कृष्णराव आणि रानड्यांसारखे टोलेजंग त्रीपार्टी अस्सल मारवाडी पद्धतीचे–पण भडकपणांत मारवाड्यांनाही खालीं मान घालायला लावतील असे––घागरे पेहनून उभे होते !

आपल्या पवित्र आणि पुण्यशील आयुष्यांत मारवाडांत जन्म घेण्याचें पातक मीराबाईनें केलें असलें, तरी मुंबईंत ' मारवाडीस्थान ' स्थापन करण्याचें खरोखरच कांहीं कारण नव्हतें. रंगभूमीवरील पांडवांना वनवासांत वल्कलें नेसावीं लागत नाहींत, डोक्यावर मुकुट अडकविला म्हणजे कृष्णार्जुनांच्या अंगरख्यांत बनारसी थाट परवडतो, आणि रुक्मिणी आणि द्रौपदी शेवटपर्यंत जॉर्जिएटच्या साड्या वापरीत होत्या ! १९४३ सालीं यशस्वी झालेल्या शकुंतला बोलपटांतली शकुंतला देखील जॉर्जिएटची भोक्ती होती ! सारांश, रंगभूमीवरील पौराणिक आणि ऐतिहासिक दिग्दर्शनांत ' सर्वस्वी अनु-रूपतेचा ' आग्रह न धरतां ' तदनुरूप शोभिवंततेचा ' स्वीकार करावा असा शिष्ट-सप्रदाय आहे. आणि म्हणून, ज्या कल्पनेनें मी कुलगुरु विद्याशंकराची भूमिका रंगविली होती, ती कल्पनाच त्याच्या हुकुमचंदी पोषाखाखालीं चेंगरून मरण पावली आहे असें मला वाटलें. विद्येचा यत्किंचित्‌ही वास नसून सटोडियाचा धंदा करणारा एक वणिक्‌पुत्र माझ्यासमोर उभा होता. नाटकाच्या चित्रांतून क्षण काळ उसंत मिळतांच, टेलिफोनकडे धांव घेऊन अमेरिकन कापसाच्या " खुलत्या भावाची " चौकशी करायला त्यानें मागेंपुढें पाहिलें नसतें ! त्या टोलेजंग आणि भडक घागऱ्यांतले त्रीपार्टी पाहिल्यावर प्रत्यक्ष ' गिरिधर गोपालाची ' पांचांवर धारण बसून, भक्तांच्या हाकेला ओ देण्याला अवश्य असा मृत्युलोकचा प्रवास ('ट्रॅव्हल लेस'च्या सबबीवर) रद्द करून तो क्षीरसागराचा आश्रय घेईल अशी मला भीति वाटली !

त्या प्रकारानें मी सर्द होऊन कांहीं काळ लोटतो न लोटतों तोंच लोंढे, मास्तर कृष्णराव, रानडे वगैरे नटमंडळी—' नारायणरावांनीं तुमच्या नाटकात किती कापाकापी केली आहे तें तुम्हांला समजलं का ?' असें विचारती झाली ! राजण्णा तबलजी सुद्धां म्हणाले, 'आम्हीं सर्व मंडळी तुमची वाट पाहत होतों—नारायणरावांची स्वतःची नक्कल अजिबात पाठ नाहीं—तालमींत नक्कल पाठ म्हणायचं सोडून तुमच्या वहींतलीं वाक्यं आणि शब्द खोडीत बसायचा सपाटा चालू होता ! आम्हांला बोलतां

येईना म्हणून तुम्हांला पत्र लिहिणार होतों ! "—हें इतिवृत्त ऐकल्यावर अगोदरच सर्द झालेला नाटककार अजिबात गारद झाला ! तिकडे राजाध्यक्ष फोटो काढीतच होते, पण 'फोटो काढण्यासारखा चेहरा' नटाचा नसून नाटककाराचा आहे हें त्यांना काय माहित ?

रात्रीं जेवतांना माझी स्पष्ट नाखुषी ओळखून नारायणराव म्हणाले, 'देवा, आतां लोकांना तीन तासांचीं नाटकं पाहिजे आहेत—नाटयमन्वंतरचीं नाटकं तुम्ही पाहिलीं नाहींत-लांब नाटकं नकोत म्हणून आपलं नाटक मी 'कटेंल' करून आटोपशीर केलं आहे !'-म्हणजे नाटकही आटोपशीर आणि त्याचें आयुष्यही आटोपशीर !

'पण तुमची नक्कल पाठ नाहीं हे खरं का ?' मीं विचारलें.

'होईल पाठ !'—इतकेंच बोलून नारायणराव स्वस्थ बसले.

मुंबईहून सुटणाऱ्या शेवटच्या गाडीनें जुन्नरला परत जायचा मीं बेत केला, परंतु लेल्यांनीं मला जाऊं दिलें नाहीं. दुसरे दिवशीं नर्कचतुर्दशी होती ! सकाळीं दहा वाजतां तालीम होती, पण 'स्नानें मंगल तिलक करोनी' नटगण सिद्ध व्हायला दुपारचे दोन वाजले ! नारायणरावांच्या नजरेला नजर देण्याचीसुद्धां मी टाळाटाळ करतों आहें हें ओळखून ते म्हणाले, 'वसंतराव रागावले आहेत !'—मला एकदां सर्वच बोलून टाकायचें होतें—मी म्हणालों,

'रागावूं नको तर काय करूं ? कोणताही शब्द किंवा वाक्य कठीण असेल तर बदलून देतों असं लाख वेळां सांगितलं, तेव्हां म्हणालांत—भाषा मुळींच कठीण नाहीं !—नक्कल पाठ झाल्याशिवाय नाटक काढणार नाहीं असही आश्वासन तुम्ही दिल होतं. ज्या प्रवेशावर पुढील सर्व नाटक अवलंबून तो दुसऱ्या अंकांतला पहिला प्रवेश तुम्हीं अजिबात गाळून टाकलात ! '—असे मी कितो तरी बोललों. विद्याशंकराच्या पोषाखाबद्दल मी बोलू लागलों त्या वेळीं प्रथम, 'देवा, तो राजाचा गुरु आहे—त्याचा पोषाख भरजरीच पाहिजे'—असा युक्तिवाद नारायणरावांनीं केला. पण त्यानंतर मी जें जें बोललों-अत्यंत कठोर बोललों—ते सर्व त्यांनीं निमूटपणानें ऐकून घेतलें—शेवटीं अत्यंत सालसपणानं ते म्हणाले,

'या चुका झाल्या खऱ्या ! विद्याशकराचा पोषाख तर बदललाच पाहिजे !—पण आम्ही आणखी पुष्कळच चुका केल्या आहेत असं मला वाटत. तुम्ही सबंध तालीम पाहा—तुम्ही सांगाल तस करतों—चला ! '

' पण तुम्ही केलेला गोंधळ निस्तरल्याशिवाय नाटक बाहेर काढायचं नाहीं हे कबूल असेल तर ! '—

' मुळींच काढणार नाहीं '—असें म्हणून त्यांनीं माझा हात धरून मला तालमीच्या हॉलमध्यें नेलें आणि तालीम सुरू केली !

मी गेलों तो सरळ तालीममास्तरच्या गादीवरच बसलों—मला कसलीच भीति वाटली नाहीं ! गणपतराव बोडसांच्या तालमी पाहिल्यामुळें माझ्या नाटकाची मी तालीम घेऊं शकेन असा अचानक आत्मविश्वास मला वाटूं लागला. माझ्यासमोर एक लोकोत्तर नट उभा आहे याची मला मुळींच दिक्कत वाटली नाहीं. त्या दिवशींच्या तालमींतले तीन निवडक प्रकार नमूद करण्यासारखे आहेत.

नटी सूत्रधारांच्या प्रवेशांत, ' वसंतऋतूचं वर्णनपर पद ' या शब्दाऐवजीं सूत्रधारानें (रामभाऊ गुळवणी) ' वसंतऋतूचं वर्णन–पद ' असे शब्द उच्चारले !

मी—रामभाऊ, वर्णनपद ? म्हणजे काय ?

रामभाऊ—(केविलवाण्या चेहऱ्यानें नारायणरावांकडे पाहतात.)

नारा०—देवा, 'वर्णनपर पद' हा शब्द अवघड वाटला म्हणून तो मी आटोपशीर केला.

मी—पण त्या आटोपशीर शब्दाला कांहीं अर्थ आहे का ? ' वर्णनपर पद ' बोजड वाटत असेल तर वर्णन करणारं पद म्हणा, रामभाऊ !

नारा०—नको देवा, ' वर्णनपर पदच ' असूं द्या !

त्यानतर ' हिंदुधर्माचं सार ज्या भगवद्गीतेंत एकवटलं आहे ' या शब्दांऐवजीं, ' हिंदु धर्माचं सार ज्या महाभारतांत एकवटलं आहे' असें वाक्य नारायणरावांनीं उच्चारलें ! त्याबद्दलचें समर्थन करतांना ते म्हणाले, 'भगवद्गीता शब्द कठीण वाटला !—आणि भगवद्गीता तरी महाभारतातच आहे ना ? तेव्हां भगवद्गीतेऐवजीं महाभारत म्हटलं तर काय बिघडलं ?'

'नारायणराव, तुमच्या या मल्लीनाथीसमोर व्यासमहर्षींनीं सुद्धां हात टेकले असते—आपण या दिवाणखान्यांत बसलों आहों असें न म्हणतां, आपण जगांत बसलों आहों अस म्हणाल का ? कारण हा दिवाणखाना जगांतच आहे ! '

असें सारखें चालू होतें ! नारायणराव वही समोर धरून आपली नक्कल वाचीत होते, मी मनसोक्त तोंडसुख घेत होतों आणि इतर नटमंडळी गप्प होती ! शेवटीं कहरच झाला ! ' निःशस्त्र शत्रूवर शस्त्र उगारण हा रजपुतांचा धर्म नव्हे' असें वाक्य वीर-शिरोमणि कुंभाच्या तोंडीं मीं घातलें होतें. परंतु अमृतसिद्धि नाटकाची जोडाक्षरविरहित बालवाचनमाला तयार करण्याच्या महत्त्वाकांक्षेला बळी पडून नारायणरावांनीं 'निःशस्त्र' हा शब्द रद्द केल्यामुळें, ' शत्रूवर शस्त्रप्रहार करणं हा रजपुतांचा धर्म नव्हे ' असें रजपुतांच्या रणधुरंधर परंपरेला कालिमा फांसणारें वाक्य लोंढयांनीं मोठ्या जोरांत उच्चारले ! ! !

तत्क्षणीं तालीम बंद करून मी म्हणालों, 'नारायणराव, पूर्वीं होतीं तशीं वाक्यं पाठ झाल्याखेरीज माझं नाटक रंगभूमीवर येतां कामा नये ! '—

नारायणरावांनीं पहिल्या प्रयोगाची तारीख ताबडतोब रद्द केली, आणि त्यानंतर त्यांच्या सालस स्वभावाचा मला पुनः एकदां अनुभव आला. दिवाळीच्या सुट्टीनिमित्त दररोज नाटकें असलीं, तरी नाटकाच्या दिवशीं देखील वेळांत वेळ काढून [गंधर्व मंडळीच्या इतिहासांत प्रथमच] दररोज तालमी चालू राहिल्या, आणि तालीम संपल्यावर देखील स्वतःची नक्कल समजावून घेण्याकरितां नारायणराव एखाद्या विद्यार्थ्याप्रमाणें माझ्याजवळ बसूं लागले. १९२८ सालीं 'कठीण भाषेच्या भूतानें' झपाटल्याचा हा दुष्परिणाम असला, तरी त्या वेळीं पाठ नसलेला तिसरा अंक अखेरपर्यंत पाठ झाला नाहीं, तर या खेपेला तीन्ही अंकांची नक्कल नारायणरावांनीं आठ दिवसांत पाठ केली! त्यांची नक्कल पाठ नसल्यामुळें ती नुसती पाठ करायचें सोपें काम त्यांना करावयाचें होतें, पण इतर नटांनीं मात्र नारायणरावांनीं विद्रूप केलेली आणि त्यांना पाठ झालेली नक्कल विसरून नवी नक्कल पाठ करायची जबाबदारी पत्करली होती! तो प्रकार अत्यंत कठीण असला, तरी 'तुम्ही काळजी करूं नका' असें मला प्रत्येकानें आश्वासन दिलें. गंधर्व मंडळींतील पटवर्धन, रानडे, लोंढे, कृष्णामास्तर, भांडारकर, अभ्यंकर, वालावलकर, अशा लोकप्रिय नटांप्रमाणें सर्व लहानथोर नटांच्या निस्सीम सहानुभूतीचा मला जो माझ्या दोन्ही नाटकांच्या वेळीं अनुभव आला, त्याबद्दल मी त्यांचा सदैव ऋणी राहीन! त्या सहानुभूतीची स्मृति मला माझ्या दोन्ही नाटकांच्या यशापयशांपेक्षां खरोखरच अधिक अभिमानास्पद आणि आनंददायी वाटते.

'राज्याचा बंदोबस्त उत्तम आहे' म्हणून मला—अलबेल देणाऱ्या बापूरावांची मी पाठ नसलेल्या नक्कलांबद्दल आणि विपरीत पोषाखांबद्दल पहिल्या तालमीनंतर पुष्कळच हजेरी घेतली. 'आम्हीं किती खर्च केला तरी त्याची तुम्हाला किंमत नाहीं—तुमचं नाटक घेतलं हाच आमचा मूर्खपणा'—असा त्यांनीं शेरा मारला! तो ऐकून मी म्हणालों,

'बापूराव, खर्च केलात. पण अनाठायीं केलांत! नाटकांतल्या पोषाखासबंधीं सर्व सूचना मी लिहून दिल्या असतां भलते पोषाक तयार केलेत, त्यांच्या खर्चाचं कौतुक कुणाला सांगतां? भूमिकांना साजेसे पोषाख नाहींत—नकला पाठ नाहींत—उद्यां नाटक अयशस्वी झाल तरी गंधर्व कंपनी मोठीच आहे! अपयशाचें सर्व माप माझ्या पदरांत टाकून तुम्ही मोकळे व्हाल!'—आणि शेवटीं तसेंच झालें!

बापुरावांचा पहिला अभिनिवेश ओसरलेला पाहून मी म्हणालों, 'ज्या नाटककाराबद्दल तुम्हांला आपुलकी आणि आदर त्याच्या नाटकाची जर ही गत, तर एखाद्या तिऱ्हाइत नाटककाराला तुम्हीं कसे वागवाल याची कल्पनाच करा! गणपतराव बोडस आतां नाहींत–मीही तिसरं नाटक लिहीणार नाहीं–आणि म्हणूनच तुम्हांला सांगून ठेवतों, कीं जो नाटककार नारायणरावांना 'धारेवर धरूं शकणार नाहीं' त्याचं नाटक तुम्ही बसवूं नका– याचा अर्थच असा, कीं खाडिलकरांशिवाय कुणाचं नाटक बसवूं नका!'

शेवटी बापूराव म्हणाले, "चालता काळ होता—नारायणरावांचं वय होतं म्हणूनच आमचं चाललं !'—त्यांचा चेहरा निराश झाला होता ! किंबहुना, दुर्दैवानें वाढून ठेविलेल्या भयंकर भविष्याची ती अल्पशी आत्मप्रचीतीच होती. केवळ चालता काळ होता म्हणून नव्हे, तर बालगंधर्वांसारख्या 'शतकांत एकच' अशा नटाची नाट्यकलेवरील निष्ठा जोंपर्यंत अभंग होती, तोंपर्यंत मातीचें सोनें झालें ! आतां मात्र वाढत्या वयामुळें, बोलपटांच्या स्पर्धेमुळें आणि बेजबाबदारपणानें वाढविलेल्या कर्जामुळें नारायणरावांची व्यवहारिक आणि कलात्मक प्रतिष्ठा उत्तरोत्तर कमी होत चालली होती !—मीं भाकित केल्याप्रमाणें १९३३ ते १९४६ पर्यंतच्या तेरा वर्षांत गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवर एकही नवें नाटक आलें नाहीं.

दिवाळीची सुट्टी संपल्याकारणानें जुन्नरला जाऊन पुनः पहिल्या प्रयोगासाठीं मी परत येणार होतों. माझ्या गैरहजेरींत नाटकाच्या तालमी व्यवस्थित कशा चालू राहतील या विवंचनेंत मी होतों, इतक्यांत एके दिवशीं बाबुराव अत्रे अचानक कंपनींत आले. नाटकाची तालीम पाहिल्यावर त्यांनीं आपण होऊन माझ्या गैरहजेरींत तालमी चालू ठेवण्याची जबाबदारी पत्करली. २३–१०–३३ रोजीं झालेली रंगीत तालीम पाहून सर्वांनीं समाधान व्यक्त केलें आणि मी बराचसा निश्चिंत होऊन जुन्नरला परत गेलों.

२६–१०–३३ ला पहिला खेळ झाला. सावित्री नाटक निघालें तेव्हां गंधर्वांच्या प्रेक्षकांत पांगापांग झाल्याचा अनुभव आला होता, ती पांगापांग या खेपेला अधिकच वाढलेली दिसली. लोंढ्यांच्या भूमिकेचें चांगलें वजन पडलें. पण नारायणरावांची नक्कल पाठ असली तरी अभिनयाला अवश्य तितक्या कबजांत ती न आल्यामुळें त्यांच्या अभिनयांत भित्रेपणा दिसत होता. स्वयंवरांतल्या चौथ्या अंकाचें तंत्र हुबेहुब उचलून मी अमृतसिद्धींतला चौथ्या अंकांतला मीराबाईचा प्रवेश लिहिला होता, पण नारायणरावांच्या अभिनयांतील उल्हासाच्या आणि तद्रूपतेच्या अभावीं तो माझ्या अपेक्षेप्रमाणें रंगला नाहीं. श्रीकृष्णभक्तीचा आनंद आणि श्रद्धेचें सामर्थ्य पदोपदीं व्यक्त व्हावें अशा पद्धतीनें मीं मीराबाईचे प्रवेश रंगविले होते, परंतु भक्तिरस म्हणजे भगव्या कफनींतल्या सुतकी चेहऱ्याचा अभिनय असा समज बालगंधर्वांनीं करून घेतल्यामुळें मला पाहिजे तसें प्रसन्न वातावरण ते निर्माण करूं शकले नाहींत. रानड्यांच्या अभिनयाच्या मर्यादा नुसत्या विनोदी आणि ठसकेबाज भूमिकांत गुंतून राहण्यापेक्षां अधिक व्यापक आहेत अशी खात्री धरून, मी त्यांच्यासाठीं मीराबाईच्या आईची भूमिका लिहिली होती ती त्यांनीं सुरेख वठविली. विषप्राशनाचा प्रवेश माझ्या कुवतीप्रमाणें गडकरी–थाटांत लिहिण्याचा प्रयत्न करून, 'चंद्राला ग्रहण लागलं म्हणजे सबंध दुनियेंत भिक्षेचा स्वर ऐकूं येतो—मग चंद्रकलेपेक्षां सुंदर पण निष्कलंक अशा या माझ्या मुलीच्या आयुष्याला ग्रहण लागत असतां मी-तिच्या आईनं–भिक्षा मागायची नाहीं तर मागायची तरी कुणी ?'—अशीं कांहीं वाक्ये मीं योजिलीं होतीं. पुराणांतरींचे

समर्पक दाखले देऊन गडकरी हिंदु मनाला रिझवतात व नाटकाबद्दल आत्मीयता उत्पन्न करतात, म्हणून त्या तंत्राचासुद्धां मीं अवलंब केला होता.

विधिलिखित नाटकाच्या वेळीं माझ्या अनुभवाला आलेले सर्व दोष मीं टाळले होते. बाबुराव अत्र्यांना तर नाटकाच्या यशस्वितेबद्दल पूर्ण खात्री होती. ग्वाल्हेरचे महाराज आपल्या दरबारी मंडळीसह तीन चार प्रयोगांना लागोपाठ आले आणि एकदां तर महाराजांनीं मला मुद्दाम बोलावून, 'तुमचं नाटक आम्हांला फार आवडलं...एकही प्रवेश कंटाळवाणा होत नाहीं' असें सांगितलें. परंतु नवें नाटक यशस्वी करायला लागणारी तन्मयता आणि त्याप्रीत्यर्थ ईर्षेनें कष्ट करायची उमेद नारायणरावांच्या गायनाभिनयातून नाहींशीं होत चालल्यामुळें, अमृतसिद्धि नाटक माझ्या अपेक्षेप्रमाणें यशस्वी झालें नाहीं. त्या भयंकर घागऱ्यांमुळें बहुसंख्य प्रेक्षक सुरुवातीला बिचकले ते कायमचेच बिचकले ! इतकेंच नव्हे, तर त्या मारवाडी वेषभूषेमुळें अमृतसिद्धीचा प्रयोग कुचेष्टेचाही विषय झाला. पहिला प्रयोग संपून उजाडतें न उजाडतें तोंच, 'अमृतसिद्धि कीं विषप्रयोग '—असा लेख दैनिक प्रभातमध्यें आला. रविवारच्या त्रिविध वृत्तानें पुनः जहाल टीका करून विज्ञानयुगांत भक्तिमार्गाचें स्तोम माजविल्याबद्दल मला दोष दिला. मौजेनें साधारण सहानुभूतीनें नाटकाचें स्वागत केलें. अनंतराव गद्र्यांच्या निर्भीड पत्रानें मात्र मला मनःपूर्वक पाठिंबा दिला, आणि स्वतःच्या सहीनें बाबुराव अत्र्यांनीं निर्भीडमध्यें परीक्षण लिहून अमृतसिद्धीचा विस्तृत गौरव केला !

१९२८ सालीं विधिलिखित नाटक रंगभूमीवर आलें त्या वेळची आमच्या नाट्यकलेची आणि गंधर्व मंडळीची वैभवशाली परिस्थिति १९३३ सालीं शिल्लक उरली नव्हती. त्या वेळीं नाट्यकलेचा तो बहर मला चिरंजीव वाटला होता, पण आतां मात्र त्याचा शेवट समीप आल्यासारखा स्पष्ट दिसत होता ! नारायणरावांची नक्कल पाठ नाहीं म्हणून विधिलिखित नाटकावर जो जबरदस्त तडाखा बसला, त्याहीपेक्षां असह्य तडाखा अमृतसिद्धिवर नकलेच्या कमकुवतपणामुळें आणि मारवाडी वेषभूषेमुळें बसला ! पहिल्या नाटकाच्या वेळचें अपयश दुसऱ्या नाटकाच्या यशानें भरून काढूं—अशा महत्त्वाकांक्षेनें मीं लिहिलेलें अमृतसिद्धि नाटक, त्या विचित्र वेषभूषेमुळें उपहासास्पद ठरलें ! सांवता माळ्यानें जतन केलेला भक्तीचा मळा जसा त्याच्या डोळ्यांदेखत उध्वस्त झाला, तशीच गत माझ्या भक्तिरसात्मक नाटकाची झाली. त्यामुळेंच नाट्यलेखना-संबंधीं माझ्या मनांत कायमची अरुचि निर्माण झाली. १९१९ सालीं ज्या उत्साहानें मी नाट्यलेखनाचा श्रीगणेशा केला होता, तितक्याच वैतागानें मी १९३३ सालीं त्याचें विसर्जन केलें. माझ्या नाटकांचा सामान्य मगदूर आणि असामान्य दुर्दैव—असा योग दोन्ही नाटकांच्या वेळीं जमून आल्यामुळें, माझें नाटक कधींच यशस्वी होणें शक्य नाहीं ही माझी खात्री झाली—त्यामुळें १९३३ नंतर पुनः नाटक लिहावें असा विचार चुकून देखील माझ्या मनांत कधीं डोकावला नाहीं !



उस्ताद् महंमद्जान तिरखवां

परंतु नकला पाठ न करतां नाटक करणें, नव्या नाटकांबद्दल बेपर्वाई दाखविणें, नव्या चालींवर मेहनत न घेणें, नाट्यकलेशीं अवश्य तो प्रामाणिकपणा न राखणें अशा गोष्टी फक्त माझ्याच नाटकांना मारक ठरल्या असत्या, तर त्यासाठीं कुणाला वाईट वाटण्याचें कारण नव्हतें ! परंतु वाईट वाटतें तें इतक्याकरितांच, कीं बेजबाबदार बनलेल्या नाटयव्यवसायाची मला निमित्तमात्र भोवलेलीं तीं प्रसादचिन्हें होतीं ! ती बेजबाबदारी हाडींमांसीं खिळल्याकारणानेंच अखेर आमचा नाटयव्यवसाय खिळखिळा होऊन त्याचा डोलारा ढांसळला !

खरोखरच घराबाहेर !— : ४८ :

प्रत्येक नाटकांत स्वयंवर—मानापमानासारखें संगीत असावें किंवा तें एकच प्याल्यासारखें परिणामकारक असावें अशी अपेक्षा सफल होणें अशक्य आहे. परंतु १९२०–२१ सालानंतर आमचे प्रेक्षक, प्रमुख नाटक मंडळ्यांच्या नव्या नाटकांपासून तशी अपेक्षा करूं लागले होते आणि टीकाकार वर्ग तीच अशक्य कसोटी लावून नव्या नाटकांवर टीका करीत होता. गडकऱ्यांच्या आणि खाडिलकरांच्या यशस्वी नाटकांनीं आणि गंधर्व आणि ललितकलेच्या नव्या नाटकांतल्या संगीतानें कोणतेंही नाटक यशस्वी होण्यासाठीं अवश्य असलेल्या गुणांची किमान मर्यादा भलतीकडेच वाढविली होती. १९२१ सालानंतर जर मूकनायक नाटक प्रथमच रंगभूमीवर आलें असतें, तर तें यशस्वी झालें असतें असें मला वाटत नाहीं !

कोणत्याही कलेकडे इतक्या कठोर आणि काटेकोर दृष्टीनें पाहणें म्हणजे तिच्या गळयाभोंवतीं गळफांस आंवळण्यासारखें होय ! जीं नाटकें अगदींच फालतु असतील किंवा परस्वापहरण करून लिहिलेलीं असतील त्यांची गोष्ट वगळली, तर बाकीच्या नाटकांकडे टीकाकारांनीं आणि प्रेक्षकांनीं सहानुभूतीनें पाहिलें पाहिजे. नाट्यकलेचे प्रेक्षक आणि टीकाकार त्या वेळीं नव्या नाटकांना जी कठोर कसोटी लावीत होते, त्या कसोटीनें जर हल्लींच्या बोलपटांची छाननी केली तर किती बोलपट टिकाव धरूं शकतील ?

याचा परिणाम असा झाला कीं, कांहीं अपवाद सोडले तर १९३३ पूर्वीच्या दहा वर्षांत परिणामकारक आणि रंगतदार अशीं गंभीर नाटकें रंगभूमीवर आलीं नाहींत, आणि जीं आलीं त्यांच्या अपयशानें नाट्यव्यवसायाची परिस्थिति अधिकच गंभीर केली. त्यामुळें गंभीर नाटकांकडे पाठ फिरवून प्रेक्षकांनीं आणि नाट्यव्यवसायिकांनीं सहज करमणूक करणाऱ्या नाटकांची (easy entertainment) मागणी सुरू केली आणि विनोदी नाटकांचा भाव वधारला ! परंतु प्रहसनात्मक आचरटपणा किंवा हीन हास्याला जन्म देणारी अश्लीलता म्हणजे मात्र विनोदी नाटक नव्हे ! जातिवंत

आणि कसदार विनोदी नाटकांची निवड करावयाची ठरविलें तर संशयकल्लोळ, भावबंधन आणि सत्तेचे गुलाम अशा फारच थोड्या नाटकांना त्या यादींत स्थान मिळूं शकेल.

परंतु स्थानिक स्वराज्यानें आणि खडाष्टक नाटकानें मिळविलेली लोकप्रियता पाहून, इतःपर विनोदी नाटकांशिवाय गत्यंतर नाहीं असें १९३३ च्या जून महिन्यांत नारायणरावांना एकाएकीं वाटूं लागलें! वास्तविक सिंधु–देवयानी–रुक्मिणीच्या भूमिका करणाऱ्या उतारवयाच्या बालगंधर्वांना मुख्य बिंदू कल्पून विनोदात्मक नाटक लिहायचें, ही गोष्ट त्यांच्यासाठीं गंभीर नाटक लिहिण्याइतकीच बिकट होती. संशयकल्लोळांतील रेवती ही विनोदाच्या राजवटींतील एक असामान्य नायिका आहे. तिच्या ठायीं जसा विनोदाचा गुण आहे, तसाच भामिनीप्रमाणें शृंगारभाव आहे आणि वसंतसेनेसारखा उदात्तपणाही आहे. तशी भूमिका लिहिणारा नाटककार निदान माझ्या तरी नजरेसमोर नव्हता. परंतु नारायणरावांचा विनोदी नाटकांकडे झुकलेला कल ओळखून, " तुम्हाला विनोदी नाटक पाहिजे असेल तर आपण बाबुराव अत्र्यांना सांगूं या, " अशी सूचना मीं केली. माझी सूचना सर्वांना पटली. परंतु अत्र्यांचें गंधर्व मंडळींत येणेजाणें नसल्यामुळें तिला तत्काळ मूर्त स्वरूप प्राप्त होणे शक्य नव्हतें.

अमृतसिद्धि नाटकाच्या तालमी चालू होत्या त्या वेळीं बाबुराव प्रथमच गंधर्व मंडळींत आले, आणि त्यांची नारायणरावांशीं विशेष जानपछान झाली. साष्टांग नमस्काराची लोकप्रियता अनुभविल्यामुळें बाबुरावांनीं अधिक कालापव्यय न करतां 'घराबाहेर' नाटक लिहिलें होतें आणि आपल्या नव्या नाटकाच्या वह्या घेऊन ते मुंबईला आले होते. घराबाहेर नाटक नाट्यमन्वंतरला यावें अशी बाबुरावांची इच्छा होती आणि नाट्यमन्वंतरनें तें घ्यावें अशी के. नारायण काळ्यांचीही इच्छा होती. परंतु नारायणरावांनीं नाटक ऐकण्याची इच्छा दर्शविल्यामुळें बाबुरावांनीं तें गंधर्व मंडळींत वाचलें आणि त्या वाचनानंतर नारायणरावांनीं नाटकाला मागणीही घातली. नव्या जोमाच्या आणि पुरोगामी वृत्तीच्या नाट्य-मन्वंतर संस्थेपेक्षां गंधर्व मंडळीचें विलोभन अधिक वाटावें, अशी बालगंधर्वांच्या नाममाहात्म्याची आणि त्यांच्या रंगभूमीची सिद्धि असल्यामुळें बाबुरावांनीं घराबाहेर नाटक बालगंधर्वांच्या पदरांत टाकलें!

डिसेंबर १९३३ मध्यें मुंबईचा मुक्काम संपवून गंधर्व मंडळी सोलापूरला गेली. घराबाहेरच्या तालमी सोलापूरला सुरू करायच्या असें नक्की ठरलें होतें. परंतु सोलापूरचा मुक्काम सुरू होऊन कांहीं दिवस लोटले नसतील तोंच गंधर्व–प्रभात वाटाघाटी सुरू झाल्याची बातमी पुण्याला येऊन थडकली! प्रभात कंपनी कोल्हापुरला स्थापन झाली होती आणि तेथूनच तिच्या सुयशाची प्रभा अखिल महाराष्ट्रांत पसरली होती. परंतु १९३३ सालीं तिनें कोल्हापूर सोडून आपला संसार पुण्याला

थाटला. त्या वेळीं बाबुराव पेंढारकर, विनायक कर्नाटकी, गोविंदराव टेंबे वगैरे नामांकित मंडळी मागें कोल्हापुरांतच राहिली. त्यामुळें एखादा चमत्कार करून दाखवायचे विचार प्रभातच्या मालकांच्या मनांत खेळूं लागून त्यांचें बालगंधर्वांकडे लक्ष गेलें असावें. मूकचित्रपटांच्या जमान्यांत कलकत्त्याच्या मादन कंपनीनें १९२८ सालीं बालगंधर्वांना आमंत्रण दिलें होतें, पण त्या वेळीं नारायणरावांनीं त्यांना नकार दिला होता, कारण तत्काळपावेतों त्यांच्या वयाला वार्धक्य, लोकप्रियतेला उतरती आणि उत्पन्नाला उणेपणा माहित नव्हता ! परंतु वाढतें कर्ज आणि उतरतें उत्पन्न अशा व्यस्त त्रैराशिकाशीं आतां गांठ पडल्यामुळें नारायणरावांना प्रभातची हांक विलोभनीय वाटली ! प्रभात कंपनीने देखील त्यांना पाचारण केलें तें नोकर म्हणून नव्हे, हजारों रुपयांचा मोबदला देऊन विकत घेतलेला कलावंत म्हणून नव्हे, तर एका बाजूला प्रभात आणि दुसऱ्या बाजूला बालगंधर्व अशा बरोबरीच्या नात्यानें ! नारायणराव म्हातारे झाले होते, व्याख्यानबाजीमुळें ते कुचेष्टेचे विषय बनले होते आणि कांहीं बालिश आणि दुष्ट टीकाकार संधि सांपडेल तेव्हां त्यांच्या नाटयतपस्येवर थुंकत होते ! परंतु १९३४ सालीं महाराष्ट्राच्या कलाजीवनांत त्यांची योग्यता किती थोर होती तें सिद्ध करायला बालगंधर्व–प्रभात करार समर्थ आहे.

वीस वर्षांपूर्वी दरमहा साडेतीन रुपये पगार घेऊन शान्तारामबापूंनीं आपल्या बालपणींचें एक वर्ष गंधर्व मंडळींत साजरें केलें होतें. पण त्यानंतर शांतारामबापूंची वयानें, कर्तबगारीनें आणि लौकिकानें एकसारखी वाढ होत असतां त्यांनीं बालगंधर्वांचीं नाटकें जवळजवळ पाहिलींच नव्हतीं असें म्हटलें तरी चालेल. १९१९ पासून प्रत्येक महाराष्ट्रीयाच्या जिभेवर नाचणारें एकच प्याला नाटक त्यांनीं पाहिलेंच नव्हतें, आणि म्हणूनच त्यांनीं सोलापूरला एकच प्याला नाटक प्रथम पाहिलें त्या वेळीं ते इतके भारले गेले कीं, " नारायणराव चित्रपटांत चमत्कार करतील " असे सहजस्फूर्त उद्गार त्यांच्या तोंडून बाहेर पडले.

एप्रिल महिन्यांत (११–४–१९३४) मी मुंबईला गेलों त्या वेळीं गंधर्व मंडळीच्या व्यवस्थेखालीं असलेल्या रॉयल ऑपेरा हाउसमध्यें उतरलों. मनोहरपंत सातपुते तेथेंच वस्तीला होते, आणि त्यांच्या उशाशेजारीं अमृतसिद्धि नाटकाच्या एक हजार प्रतींचा गठ्ठा " स्थावर मिळकतीप्रमाणें " निश्चल उभा होता. त्या गठ्ठयाकडे बोट दाखवून मनोहरपंतांनीं मला विचारलें, " वसंतराव, आतां या गठ्ठयाचं काय करायचं ? "

बालगंधर्व–प्रभात वाटाघाटींची निश्चित बातमी मला नसल्यामुळें मी मनोहरपंतांच्या प्रश्नाला प्रश्नांकित चेहऱ्यानें उत्तर दिलें. तेव्हां मनोहरपंत म्हणाले, " बालगंधर्व–प्रभात करार नक्की झाला–आतां गंधर्व कंपनी बंद होणार ! "

ती बातमी ऐकून माझ्या पुस्तकांच्या गठ्ठयापेक्षां बालगंधर्वांच्या आणि मराठी रंगभूमीच्या भविष्यासंबंधींच्या विचारांनीं मला अधिक व्यथित केलें. "बालगंधर्व म्हणजे महाराष्ट्रीय रंगभूमि," हें समीकरण माझ्या मनांत तरी इतकें पक्के बिंबलें होतें कीं त्यांनीं रंगभूमि सोडायची कल्पना मला अधार्मिक (sacrilgieous) वाटली !

गंधर्व कंपनीनें मला विश्वासांत न घेतल्यामुळें त्या कराराच्या बाबतींत माझी भूमिका एखाद्या त्रयस्थासारखी होती. त्या दिवशींच मी आणि मनोहरपंत इंदूरला गेलों. इंदूरच्या प्रवासांत नारायणरावांच्या सिनेमाप्रवेशासंबंधीं आम्ही पुष्कळ चर्चा केली. "ज्यांच्या स्त्रीभूमिका साधारण होतात ते नट पुरुषभूमिकाही साधारण बऱ्या करूं शकतात, परंतु ज्यांनीं आपल्या अभिनयाची आणि गायनाची पद्धत फक्त स्त्रीभूमिकांनाच शोभेल अशा परिश्रमानें तयार केली आहे त्यांची पुरुषभूमिका चांगली दिसेल का ? तीक्ष्णचक्षु कॅमेऱ्यामुळें तोंडावरची एखादी बारिक विकृतिसुद्धां रुपेरी पडद्यावर दिसते–नारायणरावांची स्त्रीभूमिका रंगभूमीवर चांगली दिसत असली तरी चित्रभूमीवर ती शोभेल का ? भरपूर विस्ताराशिवाय नारायणरावांच्या गाण्याला रंग चढत नाहीं, मग सिनेमांत लाभणाऱ्या दोन मिनिटांच्या अवधींत त्यांचें गाणें कसें रंगेल ? ज्या प्रकारच्या गायकीची नारायणरावांकडून प्रेक्षक अपेक्षा करतात, ती चित्रपटांतील उडत्या संगीतांत अंशमात्रानें तरी दिसूं शकेल का ? एकच प्याला स्वयंवरासारखी भाषेची मौज सिनेमांतल्या संवादांत मूलतःच अशक्य नाहीं का ? सारांश, आपल्या प्रभावी गुणविशेषांचे पंख कापून जर नारायणरावांनीं चित्रभूमीवर प्रवेश केला तर त्यांच्या भूमिका लोकप्रिय कशा होतील ?"–असे अनेक प्रश्न मीं मनोहरपंतांना विचारले !

बोडस–दाते–फाटक–कोल्हटकरादि नटांचा प्रभाव रंगभूमीसारखा चित्रभूमीवर कां पडला नाहीं ! या प्रश्नाचें उत्तर असे कीं रंगभूमीवर त्यांच्या कलागुणांना जसा वाव मिळाला, तसा चित्रभूमीवर मिळणे शक्य नसल्यामुळे रंगभूमीवरील त्यांची उज्ज्वल कीर्तिच त्यांच्या बोलपटांतील भूमिकांची प्रतिस्पर्धी ठरली ! रंगभूमीवरील रंगतीचें तंत्रच वेगळें असतें. रंगभूमीवरील प्रमुख नट प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर एकाच प्रवेशांत अर्धा–पाऊण तास उभा राहून, आपल्या अभिनयसामर्थ्याची छाप आणि नाटककाराच्या वाग्विलासाची मोहिनीही प्रेक्षकांवर टाकीत असतो. रंगभूमीवर तो स्वतःच्या कलेचा कारागीर (architect of his art) म्हणून पाय रोवून उभा असतो, तर चित्रभूमीवर तो तुटक्या आणि चचल स्वरूपांत दिसतो. म्हणूनच दात्यांची बोलपटांतली उत्कृष्ट भूमिका पाहिली, तरी ती त्यांच्या जयंताच्या भूमिकेसारखी प्रेक्षकांचें समाधान करूं शकत नाहीं. फाटकांचा वृंदावन चित्रभूमीवर कधीं तरी दिसणें शक्य आहे काय ? उलटपक्षीं, पूर्वी अपरिचित असलेले नट प्रेक्षकांना चित्रभूमीवर जसे दिसले तसेच ग्राह्य ठरले ! नारायणरावांनीं बोलपटांत एकच प्याला

नाटक करावें अशी एक कल्पना सुरुवातीला होती, पण एकच प्याल्यांतील भाषेवर कात्री चालविणें म्हणजे त्याचें सामर्थ्य खच्ची करण्यासारखें नाहीं का? गडकऱ्यांच्या वाग्विलासाचें सामर्थ्य बोलपटांतील मोजक्या शब्दांत प्रकट करूं शकेल असा पटकथालेखक अद्याप तरी जन्माला आलेला नाहीं!

"भरलेल्या रंगमंदिराकडून पावलागणिक टाळ्या घेत काम करतांना ज्यांचा जन्म गेला, त्यांना निर्जीव कॅमेरासमोरची कलोपासना मानसिक दृष्ट्या असह्य होईल," असेंही मीं मनोहरपंतांना सांगितलें. प्रेक्षकांचा आणि नारायणरावांचा प्रत्यक्ष संबंध तुटला तर तशा अज्ञातवासांतल्या कलाविलासांत त्यांना हुरूप तर वाटणार नाहींच, पण उलट तो त्यांना असह्य आणि जाचाचा होईल असें माझें मत होतें. माझे विचार मनोहरपंतांना देखील पटले पण त्यांचा उपयोग नव्हता. कारण गंधर्व कंपनींतील समर्थ शक्तींना त्या महत्त्वाच्या प्रसंगीं आमचें मत विचारायचीही गरज वाटत नव्हती!

मी आणि मनोहरपंत मुंबईला परत आलों (२४-४-३४) त्या दिवशीं सकाळींच बापूराव राजहंस रॉयल ऑपेरा हाउसमध्यें दाखल झाले होते. प्रभातशीं करावयाच्या कराराचा कच्चा खर्डा लाडसाहेबांना दाखवायला त्यांनीं सोलापूरहून मुंबईची मजल गांठली होती! बालगंधर्व-प्रभात संबंधींची अधिकारी गोटांतील अधिकृत बातमी त्यांच्या तोंडून ऐकल्यावर, बालगंधर्वांच्या व्यवसायांतरासंबंधींचीं माझीं मतें मीं बापुरावांना सांगितलीं.

"तुम्ही म्हणतां तें मला समजलं-अगदीं रास्त आहे-माझ्याही डोक्यांत असे विचार आले होते-पण फेमस पिक्चर्सचे बाबुराव पै—आपल्याला ऐकून माहित असतील-ते म्हणतात कीं प्रत्येक चित्रपटाचा निव्वळ फायदा म्हणून नारायणरावाला दीडदोन लाख रुपये मिळतील-धंद्यांतलीं माणसं आहेत तीं! तीन वर्षांचा करार करून एकंदर सहा बोलपट काढायचं ठरलं आहे." बापूराव म्हणाले!

"सहा चित्रपट काढणार काय? मग तुमच्या हिशेबानं नारायणरावांना एकंदर नऊ ते बारा लाख रुपये मिळणार म्हणतां? निदान सहा लाखांना तरी मरण नाहीं! नाहीं का?"—मीं विचारलें.

"असा अंदाज आहे खरा!"

"मग भागीदारीच्या भानगडींत न पडतां मी सांगतों तसा करार करा", मी म्हणालों. "तीन वर्षांत नारायणरावांनीं सहा चित्रपटांत कामं करावीं, त्याच्या मोबदल्यांत कराराच्या सुरवातीला प्रभात कंपनीनें नारायणरावांना एक लाख रुपये द्यावे-त्यानंतर तीन वर्षपर्यंत दरमहा एक हजार रुपये द्यावे-आणि शेवटच्या बोलपटाचं चित्रण संपलं म्हणजे एक लाख रुपये द्यावे!"

"असं करून फायदा काय?"

" मी सांगतों त्या पद्धतीनं तुम्हाला सहा किंवा बारा लाखांऐवजीं तीन लाख रुपये मिळतील हें खरं, पण माझ्या योजनेंत धोका नाहीं ! "

" मला समजावून सांगा."—बापूराव म्हणाले.

" तुम्हाला सध्यां ऐशीं हजार रुपये कर्ज आहे–प्रभातमध्यें पाऊल टाकतांच तुम्हाला एक लाख रुपये मिळाले म्हणजे ते कर्ज फिटून नारायणराव निश्चिंत होतील, प्रभातमध्यें असेपर्यंत दरमहा एक हजार रुपये मिळाले म्हणजे तीन वर्षांच्या चरितार्थाची सोय होईल, आणि शेवटीं एक लाख रुपये मिळाले म्हणजे भविष्याची भक्कम तरतूद होईल. प्रभातच्या हिशेबानं देखील त्यांनीं तुम्हाला कमीत कमी सहा लाखांऐवजीं तीन लाख रुपये द्यावे हा त्यांचा फायदाच नाहीं का? " असें मीं स्पष्टीकरण केलें. माझ्या योजनेंत भूतकालनिर्मित उपाधीवर इलाज, वर्तमानाची सोय आणि भविष्याची निश्चित आणि निश्चिंत तरतूद होती.

प्रत्येक चित्रपटापासून मिळणारे दोन लाख रुपये नजरेसमोर नाचत असले तरी बापुरावांना माझी कल्पना व्यवहार्य वाटली. ' तुमची भेट झाली हा एक चांगला योगच समजला पाहिजे—आम्ही घाईघाईनं कांहीं तरी करीत होतों असं मला वाटूं लागलं आहे—मी लाडसाहेबांकडे जाणार आहे—तुम्ही चलतां का माझ्याबरोबर ? '—बापुरावांनीं विचारलें.

त्या वाटाघाटींत भाग घ्यायला मी फारसा उत्सुक नव्हतों. परंतु नारायणरावांच्या कलाजीवनांतील एका निर्णायक प्रसंगीं असहकार पुकारूं नये म्हणून, आणि लाडसाहेबांसारख्या व्यवहारनिष्ठ रसिकाशीं विचारविनिमय करण्याचा मोह होऊन मी बापुरावांबरोबर साहेबांच्या ऑफिसांत गेलों.

बापुरावांनीं साहेबांना सर्व हकीकत सांगितली, ती शांतपणें ऐकून घेतल्यावर लाडसाहेब म्हणाले,

" बापुराव, आतां काय बोलतां ? "

" आपण सांगाल तसं करायचं असं ठरवूनच आम्ही इकडे आलों आहोंत."

" हें पहा बापुराव, मी तुम्हाला ' नको ' म्हणालों, तर तुम्हाला वाटेल कीं माझी मुलगी सिनेमांत आहे—नारायणरावांमुळें तिचं महत्व कमी होईल—म्हणूनच मी नको म्हणतों !—ऑं–काय वसंतराव ? " मिस्किलपणानें हंसत साहेबांनीं प्रश्न केला.

" आपण असं बोलावं अशी आमची वागणूक झाली आहे खरी ! पण खुद्द नारायणरावांनीं मला सांगितलं आहे कीं साहेबांना विचारल्याशिवाय कांहीं करायचं नाहीं ! "—नारायणरावांच्या नामोच्चारानें साहेबांच्या रसिक हृदयालाच आर्जविल्या-मुळें ते म्हणाले,

" नाटक कंपनी बंद करून सिनेमांत जाणं फायदेशीर होईल किंवा नाहीं तें अजून ठरायचं आहे. बलवंत मंडळीच्या मालकांनीं सिनेमा कंपनी काढली आहे. त्यांचा अनुभव पाहून मग काय करायचं तें ठरवा—वसंतराव सांगतात तें मला पटतं. परंतु तुम्हाला ताबडतोबच करार करायचा असेल, तर वसंतराव सांगतात तसा करार करा—त्यांत भानगड नाहीं ! "

" मग तसा करार आपण आम्हाला करून द्या ! " बापूराव म्हणाले.

" करार मीं केला काय किंवा वसंतरावांनीं केला काय सारखंच ! पण अगोदर आपलं नवं " प्रपोजल " प्रभातच्या मंडळींना पटतं कीं नाहीं तें पाहा:–कर्जाची व्यवस्था अगोदर झाली पाहिजे ! काय ? उद्यां नारायणरावांनीं चित्रपटांत कामं करायला सुरुवात केली आणि एखाद्या सावकारानं त्यांना दिवाणी तुरुंगांत धरून नेलं तर प्रभात काय करणार आहे ? "

माझी योजना प्रभातच्या मालकांसमोर मांडून ती मान्य करून घ्यावी असें ठरवून आम्ही साहेबांच्या ऑफिसमधून बाहेर पडलों. " I wish Narayanrao very good luck " अशी सदिच्छा व्यक्त करून साहेबांनीं माझ्याबरोबर हस्तांदोलन केलें. त्या वेळीं आमची ती शेवटची भेट ठरेल ही कल्पना माझ्या मनाला मुळींच शिवली नव्हती !

लाखों रुपयांचीं अंदाजपत्रकें सर्वांच्या दृष्टीसमोर खेळत होतीं, त्या वेळीं ती योजना जर प्रभातच्या मालकांसमोर मांडली असती तर ती त्यांनीं मान्य केली असती असें मला वाटतें. लाडसाहेबांच्या भेटीनंतर बाबुराव पैंना विचारतां ते नव्या योजनेला अनुकूल दिसले—परंतु ' इतकी मोठी जबाबदारी आम्ही पत्करूं शकत नाहीं ' असें शांतारामबापूंनीं उत्तर दिलें. त्यामुळें मूळ योजनेला अनुसरून " बालगंधर्व–प्रभात युति " निश्चित झाली, आणि नारायणरावांच्या उत्सुकतेमुळें अपरिहार्यही ठरली !

मी पुण्याला गेल्यावर शांतारामबापूंनीं मला रीतसर आमंत्रण पाठविलें. ' करार-कार्यासाठीं ' शांतारामबापूंच्या प्रभातनगरमधील बंगल्यांत जी बैठक झाली तिचे मी, शांतारामबापू, दामले आणि फत्तेलाल (साहेब) असे सभासद होतों. उभयपक्षांची नफानुकसानींत निमेनिम भागीदारी ठेवून एका वर्षांत दोन चित्रपट काढायचे, पहिल्या चित्रपटाचें उत्पन्न सुरू होईपावेतों नारायणरावांच्या खाजगी खर्चासाठीं आणि त्यांच्या-बरोबर येणाऱ्या साथवाल्यांच्या पगारखर्चासाठीं दरमहा पंधराशें रुपये द्यावयाचे, त्याच मुदतींत गंधर्व कंपनीच्या सावकारांना कांहीं तरी रक्कम मिळत राहावी म्हणून दरमहा पंधराशें अधिक रुपये द्यावयाचे, प्रभात कंपनीच्या नोकरवर्गापैकीं जे या चित्रपटासाठीं कामें करतील त्यांचा खर्च प्रभात कंपनीनें सोसायचा, अशीं महत्त्वाचीं कलमें निश्चित झालीं. सारांश, प्रभात कंपनीच्या मालकांपैकीं चार श्रेष्ठ कलावंत, प्रभात कंपनीची पत

आणि प्रभातचें म्हणून जें जें होतें तें सर्व एकीकडे, आणि दुसरीकडे बालगंधर्व असा तो भागीदारीचा अपूर्व करार होता.

प्रत्येक मुद्दयाचा दोघांना हितकर असा पुष्कळ ऊहापोह झाला. सावकारांकरितां द्यावयाचे पंधराशें रुपये नारायणराव सांगतील त्या सावकारांना प्रभात कंपनीनें परस्पर द्यावे, नाहीं तर नारायणरावांच्या हातांत गेलेल्या पैशांना फांटे फुटण्याचा संभव आहे असें सुचवून मीं त्याप्रमाणें मूळ योजनेंत दुरुस्ती करून घेतली. कच्चा मसुदा तयार झाल्यावर प्रभात कंपनीच्या कायदेशीर सल्लागारांना दाखवून तो नक्की करावा अशी इच्छा मीं प्रकट केली. पण " आमच्या बाजूनें तुम्हीच विचार करा " असें शांता-रामबापू म्हणाले. माझी आणि प्रभातच्या मालकांची ती पहिली भेट असली, तरी उभयंपक्षीं माझ्यावर विश्वास ठेवून लाखों रुपयांची घडामोड करणारा करार अशा रीतीनें कायम झाला, आणि एका ज्योतिषानें दिलेल्या मुहूर्ताबरहुकुम १८–५–३४ रोजीं रात्रौ दहाच्या ठोक्यासरशीं त्याच्यावर रीतसर सह्याही झाल्या !

त्यानंतर दक्षिण महाराष्ट्राचा दौरा आटोपून कोल्हापुर मुक्कामीं नारायणरावांनीं डिसेंबर १९३४ अखेर गंधर्व मंडळीचें विसर्जन केलें. ज्या शाहू छत्रपतींनीं लहानग्या बालगंधर्वाला रंगभूमीवर पाठविलें, त्यांच्याच राजधानींत बालगंधर्वांनीं नाटयकलेचा निरोप घेतला—शंकरराव मुजुमदार, गणपतराव बोडस आणि गोविंदराव टेंबे यांजबरोबर केलेल्या व्यावसायिक विरोधावर त्या दिवशीं पडदा पडला ! कंपनींतील आबालवृद्ध नारायणरावांचा निरोप घ्यायला एकत्र जमले. भविष्याविषयींच्या काळजीमुळें नव्हे, तर भूतकाळाच्या सुखद स्मृतीमुळें प्रत्येकाच्या डोळ्यांत अश्रु खेळू लागले. त्यांना निरोप देतांना,"कर्ज फेडण्याकरतां मला नाइलाजानं गंधर्व कंपनी बंद करून सिनेमांत जाणं भाग आहे," हें एकच वाक्य नारायणराव बोलू शकले ! कंपनीच्या बिऱ्हाडांतील ज्या दिवाणखान्यांत तो निरोप-समारंभ झाला, त्या दिवाणखान्यांत नेहमींप्रमाणें अण्णासाहेब किर्लोस्करांची तसबीर ठेवलेली होती. १८८० सालीं ज्यांनीं मराठी नाट्यकलेचें आधुनिक युग सुरू केलें, त्यांनीं महाराष्ट्राच्या प्रमुख नाटयसंस्थेचे विसर्जन पाहून आपले डोळे मिटून घेतले असतील !

—अशा रीतीनें नाटयकलेचें मंगळसूत्र तोडून बालगंधर्व खरोखरच ' घराबाहेर ' पडल्यामुळें, अत्र्यांचें घराबाहेर नाटक बालमोहन मंडळीकडे गेलें.

———

: १७ :

नाटयकलेची " अनंतचतुर्दशी—" : ४९ :

गंधर्व मंडळीचें विसर्जन झालें त्या सुमाराला महाराष्ट्राच्या बहुतेक थोर नाट्यसंस्था विसर्जनाची वाट चालत होत्या. रंगभूमीची सेवा करतां करतां ज्यांचे केस काळयाचे पांढरे होत चालले होते, त्या जुन्या नटांची दर्शनीयता आणि त्यांच्या गायनाभिनयांतली चमक निसर्गतःच कमी झाली होती. जुन्या नाटककारांच्या स्फूर्तीचा बहर ओसरल्यामुळें त्यांच्या नव्या नाटकांत जिवंतपणाऐवजीं " तोच–तो–पणा " दिसत होता. रंगभूमीला जीवदान देईल असा नवा नाटककार किंवा नट नजरेसमोर दिसत नव्हता. रंगभूमीवर ज्या दोन कर्तबगार स्त्रीनटींनीं पाऊल टाकलें, त्यांपैकीं हिराबाईच्या नाट्यसंस्थेनें कांहीं नवीन केलें नाहीं आणि ज्योत्स्नाबाईच्या नाट्यसंस्थेनें नुसतें नवीनच केलें म्हणून, त्या नाट्यकलेला संजीवनी मंत्र देऊं शकल्या नाहींत. अशा परिस्थितींत बोलपटांची स्वस्त, नित्य नवी आणि यांत्रिक करमणुक अति वेगानें दौड करीत आल्यामुळें नाट्यकलेची आणि नाट्यव्यवसायाची संपूर्ण पीछेहाट झाली! या दृष्टीनें १९३३–३४ हीं वर्षें आमच्या नाट्यकलेच्या इतिहासांत निर्णायक समजलीं पाहिजेत. (परिशिष्ट अ पहा).

इतःपर संपत्तीचा ओघ रंगभूमीकडे पाठ फिरवून चित्रभूमीकडे वळणार आहे असा अंदाज बांधून, नाट्यव्यवसायाचा जोडधंदा म्हणून चित्रपटव्यवसायाला सिद्ध झालेले पहिले नाट्यव्यवसायी पेंढारकर होते. शिक्काकटयार नाटकानंतर त्यांनीं श्रीपाद कृष्णांच्या वधूपरीक्षा नाटकाचा संगीत जीर्णोद्धार (ऑक्टोबर १९२९) केला तो पुष्कळच यशस्वी झाला. त्यानंतर बन्याबापूंचें सज्जन (एप्रिल १९३१), वरेरकरांचें सोन्याचा कळस (जानेवारी १९३२) आणि त्यांचेंच स्वयंसेवक (ऑगस्ट १९३४) अशीं नाटकें पेंढारकरांनीं रंगभूमीवर आणलीं. यांपैकीं सोन्याचा कळस नाटक व्यवसायदृष्ट्या पुष्कळ लोकप्रिय आणि यशस्वी झालें—परंतु सोन्याच्या कळसाचा विषय वरेरकरांच्या डोक्यांत शिरला असला तरी जिव्हारीं भिनला नव्हता. मालकाविरुद्ध मजूर असा लढा उत्पन्न झाला असतां सोन्याच्या कळसांतील एकही प्रसंगाची, घटनेची किंवा भाषणाची आठवण होऊं नये इतकें तें पोषाखी स्वरूपाचें आहे. संभाषणचातुर्याबर आणि बिजली नामक एका अतिप्रसंगी घाटिणीच्या

अस्वाभाविक भूमिकेवर वरेरकरांनीं रंग मारला होता. सत्तेच्या गुलामानंतर आपल्या गायकीबद्दल संतुष्ट राहून पेंढारकरांनीं गाण्याची मेहनत अजीबात सोडली होती. "मी चारचार महिने कंपनींत राहतों, पण पेंढारकर एक दिवससुद्धां तंबोरा घेऊन बसत नाहींत," या वझेबुवांच्या तक्रारींत आम्हाला नावीन्य वाटेनासें झालें होतें !

पेंढारकरांना मुंबईच्या मुक्कामांचा अनावर मोह होता आणि त्यांत सिनेमाच्या व्यवसायामुळें मुंबईला चिकटून राहण्याच्या गरजेची भर पडली होती. त्यामुळें मुंबईचे पडलेले मुक्काम बेसुमार लांबवून पेंढारकरांनीं पुष्कळच कर्ज जमविलें होतें ! "जगण्यासारखें जवळ आहे तोंपर्यंतच मरण्यांत मौज आहे" या गडकऱ्यांच्या उक्तीप्रमाणें, "उत्पन्न होतें आहे तेव्हांच मुक्काम हलविण्यांत व्यवहारचातुर्य आहे" असें एक व्यवहारवचन फिरत्या नाटक मडळ्यांनीं सदैव लक्षांत ठेविलें पाहिजे. या अलिखित व्यवहारवचनाकडे पेंढारकरांनीं दुर्लक्ष केल्यामुळें त्यांचें कर्ज शेवटीं त्यांना अनावर झालें. मार्तंडराव प्रधान नांवाचे एक नाट्यकलेचे षोकी मुंबईच्या ॲडमिनिस्ट्रेटर जनरलच्या कचेरींत मोठ्या हुद्द्यावर काम करीत होते. त्याचा आणि पेंढारकरांचा पूर्वीचा परिचय असला, तरी त्याला १९२६ सालीं मित्रत्वाचें दृढ स्वरूप प्राप्त झालें होतें. १९२५ ते १९२७ पर्यंतच्या अवधींत कर्ज मिळविण्याकरितां पेंढारकर उभी मुंबई पालथी घालीत होते, परतु एकाही धनिकानें त्यांना दाद दिली नाहीं. अशा परिस्थितींत मार्तंडरावांनीं केलेल्या बिनमोल मदतींमुळेंच ललितकलादर्श मंडळी जिवंत राहिली. ललितकलेच्या अभिमानानें आणि पेंढारकरांच्या स्नेहाखातर मार्तंडरावांनीं तीस हजार रुपयांचा अक्षरशः खुर्दा उडविला ! परतु ते स्वतः जेव्हां १९३१ सालीं सेवानिवृत्त होऊन "गरजू" बनले, त्या वेळीं त्या तीस हजारांपैकी एक पै देखील परत करायला ललितकला समर्थ नव्हती. त्यामुळे मार्तंडरावांना हालांत दिवस काढावे लागले असले, तरी त्यानंतरही बालनटांच्या आनंद कंपनीसाठीं स्वतः लिहिलेली एक नाटिका त्यांनीं पेंढारकरांनाच अर्पण केली. अशा निर्लोभ, आत्यंतिक आणि भावनाशील मित्रत्वाचीं उदाहरणें फारच विरळा !

पेंढारकरांचें यश चांगल्या संचावर अवलबून होतें. एकट्या पेंढारकरांच्या सामर्थ्यावर ललितकला चालेल असे प्रभावी गुण त्यांच्या गायनाभिनयांत नव्हते. परंतु केशवरावांसारखें वागायचा विडा उचलल्यामुळें कंपनींतील प्रमुख नटांबरोबर ते बेदरकारपणानें वागत असत. नाटक मडळीच्या बिऱ्हाडीं घरदार सोडून आलेली शंभर मंडळी वास करीत असतात. अडीअडचणींच्या वेळीं किंवा एखाद्या संकट-प्रसंगीं मालकाचें आपल्याकडे जातीनें लक्ष आहे असें त्यांना दिसलें, म्हणजे त्यांच्या अंगावर मूठभर मांस चढतें. बारा महिन्यांच्या पगारापेक्षां, तसल्या सकटप्रसंगींच्या तेराव्या महिन्यांतील सहानुभूतीला अधिक महत्त्व असतें आणि तिच्यामुळेंच नटांचा मालकांवर आणि संस्थेवर लोभ जडतो, परंतु एखादा नट शेजारच्या खोलींत आजारी

असला तरी पेंढारकर त्याच्या रुग्णशय्येजवळ जाऊन कधीं त्याची चौकशी करीत नसत. ही मालकीची आढयता नव्हती—जन्मजात स्वभावधर्म होता तो !

केशवरावांच्या मृत्यूमुळें सुरुवातीला निर्माण झालेलें भावनामय वातावरण, आणि त्यानंतर सत्तेच्या गुलामाच्या किंवा पुण्यप्रभावाच्या यशामुळें निर्माण झालेली सामुदायिक विजिगीषु वृत्ति, असे अपवाद सोडले तर पेंढारकरांच्या नीरस वागणुकीमुळें संस्थेबद्दलचा जिव्हाळा नट मंडळींत कमी होत चालला होता. अशा परिस्थितींत नाना फाटकांसारख्या संस्थेला प्राणभूत असणाऱ्या नटानें कंपनी सोडली तरी पेंढारकरांनीं त्यांची केशवरावी पद्धतीनें पर्वा न केल्याकारणानें, शेवटीं केशवरावानंतरच्या ललितकलेच्या धारणेला अवश्य असलेला संच विस्कळित होऊन तिच्या नाटकांची रंगत बिघडली.

मुंबईबाहेर मुक्काम असला तरी चित्रपट व्यवसायासाठीं पेंढारकर दर आठवड्यांत मुंबईची सफर करीत होते. बुधवार रात्रींचें नाटक संपल्यावर मुंबईकडे कूच करून पुनः शनिवारीं कंपनीच्या मुक्कामीं दाखल व्हायचें, आणि रविवारीं रात्रीं पुनः सफरीवर निघायचें तें बुधवारीं परतायचें, अशा कार्यक्रमांमुळें पेंढारकरांच्या प्रकृतीप्रमाणें गळयावरही अनिष्ट परिणाम झाला. विपरीत परिस्थितीशीं झुंज देण्याकरितां पेंढारकरांनीं चित्रपट-व्यवसायाचा जोड—धंदा म्हणून अनुनय केला ही त्यांची चूक झाली. चित्रपट आणि नाटक हे दोन स्वतंत्र आणि संपूर्ण व्यवसाय आहेत. 'माझ्या सेवकानें कायावाचामनें-करून अहोरात्र रंगभूमीचीच सेवा केली पाहिजे,' अशी असंदिग्ध मागणी करणाऱ्या नाट्यकलेला सवत खपत नाहीं. बेसुमार प्रवासामुळें पेंढारकरांच्या जीवनाला प्रवासी स्वरूप प्राप्त होऊन त्याची रुक्षता वाढली. रसिकतेच्या पोटीं जन्मलेल्या नाट्यव्यवसायाचा रुक्षतेसारखा दुसरा शत्रु असूं शकेल काय? रंगभूमीसंबंधींची प्रीति आणि तल्लीनता नाहींशी होऊन, 'कसें तरी नाटक उरकायचें' तंत्र पेंढारकरांनीं शेवटीं शेवटीं अवलबिलें. त्यामुळें १९३५ सालनंतर पेंढारकरांची परिस्थिति आणि प्रकृति अधिकच अनावर होऊन १९३७ च्या मार्च महिन्यांत ते ग्वाल्हेर मुक्कामीं मरण पावले. पेंढारकरांच्या गायनाभिनयांत लोकोत्तर गुण नव्हते. परंतु त्यांनीं ज्या धाडसानें आणि हौसेनें नाट्यकलेच्या नवीनतेची मुहूर्तमेढ रोंविली, तिच्यामुळें त्यांचें नांव आमच्या नाट्यकलेच्या इतिहासांत लोकोत्तरांच्या बरोबरीनें लिहिलें गेलें आहे. त्यांच्या मृत्यूनंतर ललितकला बंद पडली आणि तिच्या सामानाचीदेखील विपरीत विल्हेवाट लागली. सन १९४२ सालपासून पेंढारकरांच्या चिरंजीवांनीं—भालचंद्र पेंढारकरांनीं—ललितकलेच्या नांवावर निष्ठा ठेवून तिची पुनर्घटना करावयाचे कांहीं तुरळक प्रयत्न केले. त्यांना रसिकांच्या सहानुभूतीनें संघटित स्वरूप प्राप्त होऊन पुनः ललितकलेचा पुनर्जन्म झाला तर प्रत्येक महाराष्ट्रीयाला आनंदच वाटेल.

चित्रपटव्यवसाय करावयाचा म्हटलें म्हणजे स्वतःला सर्वस्वीं त्यालाच वाहून

घ्यावयाचें, हा एक धाडसाचा पण कांहींसा जुगाराचा राजमार्ग होता. त्या मार्गाचें अवलंबन करून बलवंत मंडळीच्या मालकांनीं १९३३ सालीं आपल्या नाट्यसंस्थेचें बलवंत पिक्चर्समध्यें रूपांतर केलें. रणदुंदुभीनतर १९३१ सालीं सावरकरांचे सन्यस्त खड्ग नाटक बलवंतांनीं बसविलें होतें. कोणत्याही नाटक मंडळीनें अभिमानानें बसवावें असें तें नाटक अत्यंत बोजड भाषेमुळें प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेऊं शकलें नाहीं. त्यानंतर विश्राम बेडेकरांचें ब्रह्मकुमारी नाटक बलवतांच्या रंगभूमीवर आल्यावर बलवंत पिक्चर्सची स्थापना झाली. त्यापूर्वी कृष्णराव कोल्हापुरे बलवंत मंडळीचा संबंध सोडून कोल्हापुरला स्थायिक झाले होते आणि मास्तर दिनकर हिराबाईच्या नाटयसंस्थेंत राहिला होता. बलवंत पिक्चर्सनें प्रथम गडकऱ्यांच्या ठकीच्या लग्नावर आधारलेला बोलपट प्रकाशित केला. या बोलपटाचे संवाद बाबुराव अत्र्यांनीं लिहिले होते. त्यानंतर कृष्णार्जुनयुद्ध नांवाचा बोलपट प्रकाशांत आला. चित्रपटव्यवसायांत आपण उत्तम द्रव्यार्जन करूं असा बलवंतांना आत्मविश्वास होता, परंतु सिनेमाव्यवसायांतील तंत्रांच्या आणि मंत्रांच्या अननुभवामुळें बलवंत पिक्चर्सची चिमुकली कारकीर्द अयशस्वी ठरली.

त्यानंतर दीनानाथरावांनीं स्वतःच्या जबाबदारीवर पुनः बलवंत संगीत मंडळी चालू केली. गणपतराव मोहिते, परशुरामपंत सामंत वगैरे नट बलवंत पिक्चर्समध्यें सामील झाले होते ते पुनः बलवंत कंपनींत काम करूं लागले, आणि १९३७–३८ सालीं दीनानाथरावांना चिंतामणराव कोल्हाटकरांचेंही सहकार्य लाभलें होतें. परंतु त्यानंतर चितामणरावांनीं प्रथम भालबा पेंढारकरांच्या कान्होपात्रा चित्रपटांत आणि नंतर लोंढयांच्या राजाराम संगीत मंडळींत प्रवेश केल्यामुळें एकटे दीनानाथराव बलवंत मंडळीला घेऊन गांवोगांव हिंडू लागले, अशा स्थितींत १९४० च्या अखेर किंवा १९४१ च्या सुरुवातीला बलवंत मंडळी कुठें तरी आणि केव्हां तरी बंद झाली !

कोल्हटकरांनीं १९३९ च्या अखेरीस राजाराम सगीत मंडळींत प्रवेश केला, १९४१ सालीं राजाराम मंडळी सोडून अत्रे पिक्चर्सच्या वसंतसेना बोलपटांत शकाराची भूमिका केली, ती करीत असतां रांगणेकरांच्या नाटयनिकेतनच्या पहिल्या आशीर्वाद नाटकांत एक महत्त्वाची भूमिका केली आणि १९४३ सालपासून त्यांनीं ललित कलाकुंज नांवाच्या एका नाट्यसंस्थेचें नेतृत्व पत्करिलें. कृष्णराव कोल्हापुऱ्यांनीं १९३४ सालीं किर्लोस्कर मंडळी " चालवायला " घेतली होती, पण अल्पावधींत ती कायमची बंद पाडून त्यांनीं स्वतःदेखील रंगभूमीचा कायमचा निरोप घेतला. मास्तर दिनकरनें १९३३ सालीं हिराबाईची नाट्यसंस्था बंद पडल्यावर १९४१ सालपर्यंत बोलपटांत भूमिका केल्या, आणि नंतर आपल्या आयुष्याचीं शेवटचीं दोन वर्षें राजाराम संगीत मंडळींत घालविलीं. बलवंत मंडळी बंद झाल्यावर दीनानाथरावांनीं १९४१ सालीं राजाराम संगीत मंडळींत कांहीं भूमिका केल्या, आणि त्यानंतर ते अकाल मृत्यूच्या भक्ष्यस्थानीं (मे १९४२) पडले. सारांश, १९३३ नंतरच्या बलवंताच्या जीवनांत प्रभाव किंवा प्रकाश उरला नव्हता.

शुक्लांचें सत्याग्रही नाटक बसविल्यावर १९३४ सालीं सरनाईकांनींदेखील यशवंत मंडळीचे विसर्जन करून ते कोल्हापूरला स्थायिक झाले. त्यानंतर १९४२ सालच्या जुलै आणि ऑगस्ट महिन्यांत त्यांनीं कांहीं दिवस गंधर्व मंडळींत निवडक भूमिका केल्या, आणि १९४३ सालच्या जुलै महिन्यांत राजाराम संगीत मंडळीच्या सौभद्राच्या कांहीं प्रयोगांत सुभद्रेची भूमिका केली. शंकररावांचे पुतणे निवृत्तिबुवा सरनाईकांनीं गवयाचा पेशा पत्करला. त्यांच्या गायनाचे कार्यक्रम मुंबईच्या नभोवाणी केंद्रावरून वारंवार ऐकू येत असतात. शंकररावांनीं सिनेमा व्यवसायाशीं मुळींच लगट केली नाहीं. आपल्या नाट्यसंस्थेचें चित्रपटसंस्थेंत रूपांतर करतांना बलवंतांनीं ज्याप्रमाणें एक पैचें देखील कर्ज मागें ठेविलें नव्हतें, त्याप्रमाणें यशवंत मंडळी बंद झाली म्हणून हळहळणारा एकही सावकार कोणाला भेटला नसेल !

केशवराव दात्यांनीं महाराष्ट्र मंडळी सोडल्यानंतर, ग्रामोद्धाराचें पवित्र कार्य करण्यासाठीं खेड्यापाड्यांतून हिंडत असतां ती १९३५ च्या सुमारास बंद पडली. महाराष्ट्र मंडळीच्या कलाजीवनाच्या त्या शेवटच्या काळांत, एके काळीं बालगंधर्वांच्या बरोबरीनें रसिक समाजावर ज्यांनीं मोहिनी घातली होती ते वामनराव पोतनीस महाराष्ट्र मंडळीची सेवा करीत असतांनाच (१९३४) मृत्यु पावले. रंगभूमीचा अवनत काळ सुरू असल्यामुळें त्यांच्या मृत्यूची महाराष्ट्रानें दखलही घेतली नाहीं !

महारथी कर्णाच्या अपयशामुळें असमर्थ बनून समर्थांनीं लौकरच शेवटचा राम म्हटला ! त्यानतर दत्तोपंत वैशंपायनांनीं कांहीं काळ अज्ञातवासांत घालवून, शेवटीं १९४२ सालीं राजाराम संगीत मंडळींत प्रवेश केला. बाळासाहेब पंडितांनीं नाट्यव्यवसायांतील आपल्या प्रसगपूर्ण कारकीर्दीवर पडदा टाकून, एका विमा कंपनीच्या प्रादेशिक व्यवस्थापकाची नोकरी पत्करिली आणि तें कार्य करीत असतांच ते (२७-१२-१९४२) मरण पावले. सीतारामपंत जोशाचें दर्शन समर्थ मडळी बंद पडल्यावर रगभूमीला झालें नाहीं. औंधकरांनीं चित्रपटव्यवसायांत प्रवेश केला. प्रथम शालिनी सिनेटोनच्या 'सावकारी पाश' चित्रांत त्यांनीं सावकाराची उत्कृष्ट भूमिका केली. त्यानंतर मुंबईच्या फिल्मसिटींत प्रकाशित होणाऱ्या कांहीं ऐतिहासिक चित्रपटांच्या कथानकांवर कारागिरी करून त्यांना नेटकें स्वरूप प्राप्त करून देण्याची कामगिरी औंधकरांनीं पडद्याआड राहून केली. त्यांनीं स्वतःच्या नांवानें लिहिलेल्या "भरतभेट" चित्रपटाला उत्तम यश मिळालें, आणि त्यापेक्षांही यशस्वी ठरलेल्या "रामराज्य" चित्रपटाचें प्रकाशन होण्यापूर्वीं ते (१५-१२-४२) हृदयविकारानें मृत्यु पावले. अशिक्षित स्थितींत नाटक धंद्यांत प्रवेश करून आपल्या बुद्धिमत्तेमुळें, उद्योगशीलतेमुळें आणि कल्पनाशीलतेमुळें औंधकरांनीं नाटककार आणि पटकथालेखक म्हणून सुशिक्षितांनीं हेवा करण्यासारखें विलोभनीय यश मिळविलें यांत शंका नाहीं.

नाट्यकलेच्या आघाडीवरील नाट्यसंस्थांची अशी स्थिति होती. राजापुरकर, नाट्य-

कलाप्रसारक आणि मनोहर स्त्री संगीत मंडळी अशांसारख्या दुसऱ्या रंगेतल्या कंपन्यादेखील याच सुमाराला बंद पडल्या. नाट्यकला प्रसारक मंडळीनें कलेसंबधीं कोणतीही महत्त्वाकांक्षा कधीं दाखविली नव्हती. तिनें बसविलेल्या सावरकरांच्या उःशाप (१९२७) आणि वीर वामनरावांच्या शीलसंन्यास नाटकांचा, फक्त नाटककारांच्या व्यक्तिमत्तेमुळें नाट्यकलेच्या इतिहासांत कदाचित निर्देश होईल. बालनटांची आनंद संगीत मंडळी पैसे मिळवीत फिरत होती आणि नाट्यकला प्रवर्तक आणि आनंद विलास मंडळ्या कुठें तरी हिंडत होत्या.

सारांश, १९३३-३५ सालानंतर पेंढारकरांनीं चित्रपटांशीं चुंबाचुंबी चालविली होती, नाना फाटक चित्रपटांवर नजर ठेवून होते, बलवंतांनीं चित्रपटांची दीक्षा घेतली होती, हिराबाई बडोदेकर, कमलाबाई बडोदेकर आणि ज्योत्स्नाबाई भोळे ज्या "सुवर्ण मंदिरांत" दाखल झाल्या होत्या तिथेंच गणपतराव बोडस रमले होते, मास्तर दिनकर बोलपटांत दंग होता, आणि दाते-औंधकरांनीं नाट्यसृष्टीकडे कायमची पाठ फिरविली होती. अशा परिस्थितींत, आमच्या नाट्यकलेच्या यशाचें आणि वैभवाचें प्रतीक अशा बालगंधर्वांनीं चित्रभूमीचा आश्रय घेतांच नाट्यकलेचें धैर्यच (morale) खचलें! "इतःपर नाट्यकलेला भविष्य नाहीं" अशी पराभवी मनोवृत्ति त्या दिवशीं कायम झाली. १९४१ च्या मे महिन्यांत मी, मास्तर कृष्णराव आणि शांतारामबापू प्रभातनगरमध्यें बोलत बसलों असतां मी म्हणालों, "बालगंधर्व-प्रभात करार झाला त्या दिवशीं बोलपटांनीं नाट्यकलेवर खरी मात केली."

"आम्हाला त्या दिवशीं तुम्हीं म्हणतां तसाच आनद झाला होता खरा!"—शांतारामबापूनीं कबूल केलें.

बोलपटांचें आक्रमण सुरू झालं, त्या वेळीं त्याचा पद्धतशीर प्रतिकार करायचा नाट्यव्यवसायिकांनीं कोणताच संघटित प्रयत्न केला नाही. बोलपटांच्या घोडदौडीसमोर सुरुवातीला लव्हाळ्याप्रमाणें वांकून तिचा पहिला जोर ओसरल्यावर पुनः ताठ उभें राहणें आमच्या नाट्यव्यवसायिकांना अशक्य होतें असें मला वाटत नाहीं. परंतु प्रथम त्यांनीं बोलपटांच्या स्पर्धेचें अस्तित्वच अमान्य केलें, नंतर त्यांच्या शक्तीला तुच्छ लेखलें, आणि शेवटीं तिचें भयानक सामर्थ्य पाहिल्यावर मात्र सपूर्ण शरणागति पत्करली! बोलपटांशीं खंबीरपणानें, ईर्षेनें आणि निष्ठेनें झगडून जर नाट्यकला नामोहरम झाली असती तर तें 'वीरतेचें मरण' तिला निदान शोभून तरी दिसलें असतें. परंतु तसा कोणताच प्रयत्न न करतां आमच्या नाट्यकलेचे बहुतेक नेते गलितधैर्य होऊन चित्रपटकलेला सर्वस्वी शरण गेले!

अशा पराभूत परिस्थितींत, बाबुराव अत्र्यांच्या विनोदी नाटकामुळें बालमोहन मंडळी नाट्यकलेच्या आघाडीवर घुसली होती. आत्रेय विनोदामुळें चर्चेचा आणि करमणुकीचा विषय बनलेल्या नाट्यकलेच्या जीवितांतली धुगधुगी कायम होती. आमच्या नाट्यसंस्थांचें

गणपतिविसर्जन चालू असतां, 'पुढच्या वर्षी लौकरच या' अशी आरोळी अखिल महाराष्ट्राला त्यामुळेंच ऐकूं येत होती.

"दगडाला शेंदूर !" : ५० :

प्रभातनगर या नांवानें सर्वतोमुखी झालेला प्रभात कंपनीचा स्टुडिओ म्हणजे महाराष्ट्री यांच्या कर्तबगारीची, कलाविलासाची आणि उद्योगशीलतेची मूर्तिमंत पताकाच समजली पाहिजे. सिनेमाच्या संसाराला लागणाऱ्या प्रत्येक सोयीची समृद्धता, भर वस्तीच्या कोलाहलापासून अलिप्तता आणि एका वेळीं अनेक सेटिंग्स मांडतां येतील अशा आवाराची विस्तृतता अशा अनेक कारणांमुळें, 'आपला स्टुडिओ हिंदुस्थानांत अद्वितीय आहे' हा प्रभातच्या मालकांचा अभिमान अनाठायीं आहे असें म्हणतां येणार नाहीं. १९२४ सालीं मी पुण्याला कायद्याच्या परीक्षेचा अभ्यास करीत असतां लकडी पुलाच्या पलीकडे तुरळक असलेल्या वसतीनें आतां भरगच्च स्वरूप धारण केलें होतें. दहा वर्षांच्या अवधींत पुण्याच्या नागरी जीवनानें फर्ग्युसन कॉलेजचा टेकडीशीं हस्तांदोलन करून तेथील सुप्रसिद्ध एकांताचा कडेलोट केला होता.

बालगंधर्व—प्रभात करारानंतर आम्ही प्रभातनगरमध्यें गेलों, त्या वेळीं संगीतदिग्दर्शकांसंबंधीं चर्चा झाली. अयोध्येच्या राजापासून प्रभातच्या सर्व बोलपटांचें संगीतदिग्दर्शन गोविंदराव टेंब्यांनीं केलें होतें. प्रभात कंपनी पुण्याला स्थायिक झाल्यानंतरच्या पहिल्या अमृतमंथन चित्रपटासाठीं केशवराव भोळ्यांची संगीत दिग्दर्शक म्हणून निवड झाली होती. १९४३ सालपर्यंत केशवरावांनीं प्रभातच्या अनेक चित्रपटांचें संगीत दिग्दर्शन केलें. एखाद्या बड्या गवय्याचा आव आणण्यासारखा केशवरावांचा संगीत व्यासंग जबर नव्हता, परंतु मधुर स्वरयोजना आणि कल्पनाशीलता या दोन गुणांवर त्यांनीं आपली कामगिरी यशस्वी रीतीनें बजावली. बालगंधर्वांच्या चित्रपटाच्या संगीतसिद्धतेसाठीं त्यांच्या गायकीचा अनुभव असलेला संगीतदिग्दर्शक असावा असें ठरून, मास्तर कृष्णरावांशीं अवश्य त्या वाटाघाटी झाल्यावर त्यांचा करार (२९-११-३४) माझ्या बिऱ्हाडीं नक्की झाला.

बालगंधर्वांनीं एकाद्या गोष्टीचा ध्यास घेतला म्हणजे तोच त्यांचा निदिध्यास बनतो. धर्मात्मा बोलपटाचें चित्रण सुरू होण्यापूर्वी सिनेमाला शरीर सडपातळ पाहिजे म्हणून, त्यांनीं भात वर्ज्य केला आणि दररोज पांचसात मैलांची रपेट सुरू केली. अशी सहल करून एकदा ते माझ्या घरीं भर मध्यान्हीं आले, त्या वेळीं गंधर्व मंडळी विरहित बालगंधर्व मला 'पोरके' झाल्यासारखे वाटले.

चित्रपटाच्या चित्रणाला सुरुवात झाल्यापासून प्रभातचे मालक बालगंधर्वांशीं फार

आदरानें वागत होते. बालगंधर्वांनींही महिना दीड महिना आपल्या नव्या व्यवसायाशीं एकरूप होण्याचा हौसेनें आणि निष्ठेनें प्रयत्न केला. परंतु मीं मनोहरपंतांना सांगितल्या-प्रमाणें, भरलेल्या रंगमंदिराकडून पावलागणिक टाळ्या घेत काम करण्यांत उभी हयात घालविल्यामुळें निर्जीव यंत्रासमोरची तुटकी कसरत त्यांना आस्तेआस्ते नीरस वाटूं लागली. दोन मिनिटांच्या मर्यादित अवधींत आपल्या स्वच्छंद गायकीला कोंडून ठेव-ण्याच्या प्रयत्नांत त्यांच्या मनाचा कोंडमारा होऊं लागला. हजारों कॅंडल पॉवर्सच्या दिव्यांच्या प्रकाशांची दाहकता त्यांना असह्य झाली. एका संध्याकाळीं स्टुडिओंतून ते आमच्या बैठकींत आले ते अगदीं उदास दिसले. " देवा, या धंद्यांत आमच्या नाटक धंद्यासारखा आनंद नाहीं," असे दुःखीकष्टी उद्गार त्या दिवशीं त्यांच्या तोंडून बाहेर पडले !

बालगंधर्वांना सिनेमाचा सासुरवास असह्य झाला, तर नाट्यकलेचें माहेरघर त्यांना मोकळें असावें अशी कल्पना त्या दिवशीं जन्म पावली. बापुरावांनासुद्धां "कांहीं तरी केलें पाहिजे " असें वाटूं लागलें होतें. गंधर्व कंपनीचें विसर्जन झाल्यावर रानड्यांनीं पुण्याला कापडाचें दुकान थाटलें होतें. मास्तर कृष्णराव, कादरबक्ष आणि तिरखवा बालगंधर्व—प्रभात चित्रांत गुन्तले होते. राजण्णा तबलजी रामदुर्गला स्थायिक झाले होते. परंतु वालावलकर आणि अभ्यंकर मास्तरांच्या गैरहजेरींत त्यांचीं सर्वच कामें करणारा हरि देशपांडे, दुर्गाराम नांवाचा एक सुरेल आवाजांत पदें म्हणणारा सुंदर स्त्रीपार्टी नट आणि कादरबक्ष तिरखव्वाखेरीज बाकीचे साथवाले, अशी मंडळी पुनः एकत्र जमविणें शक्य होतें. या सर्व मंडळींना एकत्र जमवून गंधर्व मंडळीच्या नव्या अवताराची जबाब-दारी पत्करील अशीही व्यक्ति आमच्या नजरेसमोर होती, ती-म्हणजे गंगाधरपंत लोंढे ! पुनर्घटनेची कल्पना निघाली त्या वेळीं गंगाधरपंत ओडिअन रेकॉर्ड कंपनीच्या ध्वनिमुद्रिकांत दत्तोपंत फाटकांचे प्रमुख मदतनीस म्हणून गुंतले होते. " प्रभातशीं मीं केलेल्या कराराची मुदत संपण्यापूर्वीं गंधर्व मंडळीची पुनर्घटना झाली पाहिजे—पण तुमच्याशिवाय तें काम कुणाच्या हातून होणार नाहीं. माझ्याकरितां तुम्हीं इतका स्वार्थत्याग केलाच पाहिजे, " अशा आशयाचें भावनापूर्ण पत्र बालगंधर्वांनीं लोंढयांना लिहिलें. लोंढयांच्या भावनासुलभ वृत्तीला ती हांक कानाआड करणें अशक्य होऊन, गंधर्व मंडळीच्या पुनर्घटनेसाठीं गरज पडल्यास वर्षभर विनावेतन काम करण्याचा त्यांनीं निर्धार केला ! लोंढयांचें उदाहरण पाहून वालावलकरादि अनेक नटांनीं कमी वेतनावर गंधर्व कंपनीची सेवा करण्याचें आनंदानें कबूल केलें आणि ४-४-१९३५ रोजीं पुनर्घटित गंधर्व मंडळीचा उद्घाटन समारंभ पुण्यांत मोठ्या उत्साहानें साजरा झाला. त्या दिवशीं बालगंधर्वांशिवाय सुरू होणाऱ्या गंधर्व मंडळीला शंकरराव मुजुम-दारांनीं अत्यंत सद्भावनेनें आशीर्वाद दिला. गंधर्व मंडळीच्या जन्मकाळीं ज्या शंकररावांनीं तिचा अपमृत्यु चिंतिला असेल, त्यांनीं तिच्या पुनर्जन्माला दीर्घायुष्य चिंतावें हें आश्चर्य नव्हे काय ? पण १९१३ सालचा नाट्यमहोत्सव नाहींसा होऊन १९३५ सालीं मराठी



सौ. हिराबाई बडोदेकर

नाटयकला बेचिराख होण्याच्या पथाला लागली होती. 'काय वाटेल तें झालें तरी नाटयकला जगलीच पाहिजे,' अशा इच्छेनें प्रेरित झालेल्या शंकररावांच्या मनांत बावीस वर्षापूर्वीच्या वैरभावाच्या स्मृतीला अवसर तरी कसा मिळावा? बालगंधर्वांनीं देखील, 'शंकररावजी म्हणजे माझी दुसरी आईच आहे,' असे भावपूर्ण उद्गार त्या सभेंत काढले! खरोखर, मानवी आयुष्याप्रमाणें त्या आयुष्यांतील हेवेदावे देखील अखेर किती क्षणभंगुर ठरतात?

प्रत्यक्ष पुण्यांत बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व मंडळी सुरू करणें हें एक असामान्य धाडस होतें. परंतु 'बालगंधर्वांऐवजीं दुर्गाराम' हा पोरकट फरक दृष्टीआड केला, तर गंधर्व कंपनीच्या नाटकांचीं, नटांची, कपड्यालत्त्यांची आणि परंपरेची प्रतिष्ठा त्या धाडसाच्या पाठीशीं उभी होती. पुण्याला नवें असलेलें अमृतसिद्धि नाटक कंपनीजवळ होतें. पहिलें स्वयंवर (२८-१०-३५) रंगभूमीवर येण्यापूर्वी ज्ञानप्रकाशांतून आस्थेवाईक प्रसिद्धि करून संपादक काकासाहेब लिमयांनीं आणि उपसंपादक शंकरराव गोखल्यांनीं त्या धाडसाला फार मोठी मदत केली. पहिल्या प्रयोगामुळें पुनर्घटित गंधर्व मंडळीवर प्रकाशाचा झोत पडावा,म्हणून मास्तर कृष्णरावांनीं देखील रुक्मिणीची भूमिका कोणताही मोबदला घेतल्याशिवाय करून तिची मोठ्या थाटांत सुरुवात करून दिली.

एकोपा, उद्योग आणि संस्थेबद्दलची सद्भावना या मंत्रांनीं पुनर्घटित गंधर्व मंडळीचें वातावरण भरलें होतें. बालगंधर्वांच्या छत्राखालीं तदुरुस्तीनें राहिलेले नट त्या वेळीं अहोरात्र कष्ट करतांना पाहिले म्हणजे आनंद वाटत असे. कान्होपात्रा आणि अमृतसिद्धि हीं दोन नाटकें पुनर्घटित गंधर्व मण्डळीची "स्वयंवर आणि एकच प्याला" आहेत असा सर्वांचा अभिप्राय होता. पुण्याचा मुक्काम चांगला झाला आणि त्यानंतरचा सातारचा मुक्काम तर अधिकच झोकांत गेला. बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व मंडळी चालविणें म्हणजे डेन्मार्कच्या युवराजाशिवाय हॅम्लेट नाटकाचा प्रयोग करण्यासारखे होतें. असें असूनही ७ डिसेंबर १९३५ रोजीं पुण्यांतील एका चित्रपट मंदिरांत धर्मात्मा बोलपट प्रसिद्ध झाला, तरी विजयानंद नाटकगृहांत गंधर्व कंपनीला उत्तम उत्पन्न होत होतें. या अनपेक्षित यशाचा प्रत्येक नट वांटेकरी असला, तरी त्यांत गंगाधरपंत लोंढयांनीं सिंहाचा वाटा उचलला होता. बालगंधर्वांच्या आज्ञेनुसार पुनर्घटित गंधर्व मण्डळी यशस्वी झालीच पाहिजे असा निर्धार करून, त्यांनीं आपल्या सर्व शक्ति 'गंधर्व कंपनी' या एकाच भावनेला वाहिल्या होत्या. सातारला अमृतसिद्धि नाटकाचे प्रयोग झाले त्यावेळीं लोंढयांनीं मला लिहिलें,

> 'खेळाचें इंप्रेशन फार चांगलें आहे. जितकीं माणसें थिएटरांत तितकींच थिएटराबाहेर अशी सर्व खेळांची परिस्थिति झाली. त्यांस जागेच्या अभावीं परत जावें लागलें.' (१७-१-१९३६).

—स्वतः बालगंधर्वांनीं मिराबाईची भूमिका करून अमृतसिद्धीला जी लोकप्रियता लाभली नाहीं, ती दुर्गारामासारखा एक नवखा आणि सामान्य नट त्यांच्या जागीं उभा करून मिळाली त्याचें कारणच असें होतें, कीं नाटकाचा प्रयोग निर्दोष झालाच पाहिजे अशा निर्धारानें प्रत्येक नट आपली भूमिका करीत होता. बालगंधर्वांमुळें उत्पन्न होईल ही परभृत भावना नाहींशी होऊन, आपण कांहीं केलें तरच उत्पन्न होईल अशी गरज निर्माण झाली होती.

महात्मा चित्रपटाचे चित्रण सप्टेंबर अखेर संपलें. परंतु अस्पृश्योद्धारासंबंधींचीं कांहीं दृश्यें मुंबईच्या 'सुप्रसिद्ध' सेन्सॉरबोर्डाला आक्षेपार्ह वाटल्यामुळें चित्रपटाच्या प्रकाशनाला परवानगी मिळणें दुरापास्त झालें. प्रभातचा नवा चित्रपट वर्षभर बाजारांत नव्हता आणि महात्म्यासाठीं जवळ जवळ एक लाख रुपये त्यांनीं खर्च केले होते. महात्म्याची पुण्याई फळाला आली नसती तर पुनः नव्या बोलपटाचा खर्च, आणि तो तयार करण्याकरितां लागणारा कालावधि या दोन पेंचांत प्रभात कंपनी सांपडली असती. सिनेमांत लाखों रुपये मिळतील या आशेनें गंधर्व कंपनी बंद करून व्यवसायांतर केलेल्या बालगंधर्वांची परिस्थिति पुनर्घटित गंधर्व कंपनी चालू असल्यामुळें तितकी अनुकंपनीय नव्हती. अखेर अनेकांच्या खटपटीमुळे 'धर्मात्मा' असें नामांतर स्वीकारलेल्या महात्मा बोलपटाला परवानगी मिळाली आणि पहिलें बालगंधर्व-प्रभात चित्र ७-१२-३५ रोजीं मुंबईच्या कृष्ण थिएटरमध्यें प्रकाशित झालें, त्या वेळीं असंख्य रसिकांची गर्दी उसळली. 'केशव-नारायण' युतीनंतर इतकीं मोठीं नांवें रंगभूमीच्या किंवा चित्रभूमीच्या इतिहासांत एकत्र आलीं नव्हतीं. प्रभातचित्र पाहायला म्हणून नव्हे, तर बालगंधर्वाला चित्रभूमीवर पहायला प्रत्येक रसिक आतुर झाला होता. पण—

चित्रपटगृहांत मुष्किलीनें प्रवेश मिळालेला प्रेक्षक 'खुष तबियेत' होऊन घरीं जात नव्हता. बालगंधर्वांच्या रंगभूमीवरील भूमिकापांसून होणारा आनंद, त्यांच्या चित्रभूमीवरील दर्शनापासून त्याला मिळत नव्हता. आपण जें पाहायला गेलों तें दिसलें नाहीं अशा अपेक्षाभंगानें तो चित्रपटगृहाच्या बाहेर पडत होता. शांतारामबापूंसारख्या कर्तबगार आणि यशस्वी दिग्दर्शकानें दिग्दर्शित केलेलें पहिलें बालगंधर्व-प्रभात चित्र रसिकांच्या विरसाला कां कारणीभूत झालें?

प्रभातच्या मालकांनीं बालगंधर्वांच्या भूमिका क्वचितच पाहिल्याकारणानें किंवा ज्या पाहिल्या त्या शोधक दृष्टीनें न पाहिल्यामुळें, बालगंधर्वांचें अभिनयसामर्थ्य त्यांना अजमावितां आलें नाहीं. त्याचप्रमाणें त्याच्या मर्यादा (limitations) देखील त्यांना माहित नव्हत्या. दगडाला शेंदूर फांसून त्याला देव बनविण्याचा सार्थ अभिमान प्रभातच्या चालकांनीं धरला होता, पण बालगंधर्वांविषयींच्या अननुभवामुळें प्रत्यक्ष "देवाला" विहार करायला उचित असें नंदनवन त्यांना निर्माण करतां आलें नाहीं.

बालगंधर्वांच्या गायनाभिनयांतील सूक्ष्म छटा त्यांना अपरिचित असल्यामुळें बालगंधर्वां-करितां योग्य अशी भूमिका निवडण्यांत आणि ती रंगविण्यांत अवश्य तें चातुर्य आणि कल्पकता दाखविणें अशक्य व्हावें, इतकी बालगंधर्व ही त्यांना एक "अविदित गोष्ट" (Unknown factor) होती. "नारायणराव रंगभूमीवर ज्या सुकोमल स्त्रीभूमिका करित होते, त्या चित्रपटांत चित्रित होणें शक्य नाहीं ना ? मग असेंच कांहीं तरी करूं या, कीं प्रेक्षकांना परिचित असलेला बालगंधर्व अजिबात अंतर्धान पावून एक निराळाच बालगंधर्व त्यांच्यासमोर उभा राहील !"—असा युक्तिवाद प्रभातच्या चालकांनीं केला असावा. त्याला अनुसरून नेहमींच्या लाजत—नटत येणाऱ्या बालगंधर्वाऐवजीं जाडेंभरडें धोतर नेसून बाराबंदी चढविलेला, डोक्यावर भलें मोठें पागडें अडकविलेला आणि भरदार मिशा ठेवून कपाळाचा गोटा केलेला बालगंधर्व त्यांनीं प्रेक्षकांसमोर उभा केला ! हा गौप्यस्फोट चित्रपटप्रकाशनापूर्वी होऊं नये म्हणून प्रसिद्धीच्या चित्रांत किंवा पद्यावलींतही एकनाथाच्या भूमिकेंतील बालगंधर्वांचें चित्र त्यांनीं जाणून बुजून प्रसिद्ध केलें नाहीं, परंतु त्यांच्या खाजगी वेषांतील छायाचित्रांचे बलून्स (baloons) मुंबईच्या अंतरीक्षांत उडवून चित्रपटाच्या प्रसिद्धीकरणांत एक नवा विक्रम साधला. त्यामुळें प्रेक्षकांच्या कुतूहलाचा कळस झाला खरा, पण शेवटीं अपेक्षापूर्तीचा आनंद न मिळतां अपेक्षाभंगाचा विरसच त्यांच्या पदरांत पडला !

प्रत्येक लोकोत्तर नटाच्या गायनाभिनयासंबंधीं प्रेक्षकांच्या मनांत ज्या ठराविक अपेक्षा निर्माण झालेल्या असतात, त्या पूर्ण झालेल्या पाहिजेत. आपला नेहमींचा भोंगळ वेष सोडून चार्ली चॅप्लीन धैर्यधराच्या पोषाखांत चित्रभूमीवर अवतरला आणि त्यानें किती जरी चांगलें काम केलें, तरी "त्याचे प्रेक्षक" निराशच होतील. सतत तीस वर्षांच्या अनुभवामुळें बालगंधर्वांकडून नाजुक अभिनयाची आणि भरपूर गायनाची महाराष्ट्रीय प्रेक्षक अपेक्षा करीत होते. त्यांच्या मनावर ठसलेल्या बालगंधर्वाशिवाय अगदीं निराळ्या बालगंधर्वाची कल्पनाच त्यांना सहन झाली नाहीं. त्यांच्या मनांत ठसलेली बालगंधर्वांची मूर्ति म्हणजे कांहीं अशी सामान्य चीज नव्हती, कीं ती प्रभातच्या मालकांच्या इच्छामात्रें पुसून काढतां यावी ! वेदाभ्यासजड आणि दर्शनदुर्धर अशा एकनाथाऐवजीं एखाद्या तरुण, रसिक आणि उमद्या नायकाची लालित्यपूर्ण भूमिका जर नारायणरावांना मिळाली असती, तर चित्रपटसृष्टींतही ते आपली छाप टाकूं शकले असते ! निर्विकार चेहऱ्याच्या सैगलला जर त्याच्या नुसत्या गोड गळ्यामुळें बंगाली दिग्दर्शक यशस्वी करूं शकतात, तर गायनाभिनयाचे केवळ बादशहा असे बालगंधर्व चित्रभूमीवर कां यशस्वी होऊं नयेत ? धर्मात्म्याचा 'ट्रायल शो' पाहत असतां शांतारामबापूंच्या ध्यानांत या सर्व गोष्टी आल्या असाव्या, आणि म्हणूनच ट्रायल संपल्यावर त्यांनीं उद्गार काढले, 'नारायणरावांना कशी भूमिका पाहिजे तें आतां माझ्या ध्यानांत आलें—आमचा दुसरा चित्रपट कसा निघतो तें पाहा !'

—पण शांतारामबापूंनीं संकल्पिलेला, प्रेक्षकांनीं अपेक्षिलेला आणि कराराप्रमाणें अवश्य असलेला तो दुसरा चित्रपट चित्रित होऊं नये अशीच विधिघटना होती !

" मला मोकळा करा "— : ५१ :

बालनटी वासंतीनें तिच्या कलाजीवनांतली पहिली भूमिका धर्मात्मा बोलपटांत केली. वासंतीच्या चुणचुणीतपणामुळें आणि बालनटींना लाभणाऱ्या सहज कौतुकामुळें तिच्या भूमिकेला सर्वांत अधिक लोकप्रियता लाभली, ही गोष्ट सतत अग्रपूजेचा मान मिळविलेल्या नारायणरावांचें लक्ष चित्रभूमीवरून उडवायला अंशमात्रानें कारणीभूत झाली नसेलच असें नाहीं ! परंतु, सिनेमाचा सासुरवास त्यांना कसा जाचत होता त्याची कल्पना मीं पूर्वीं दिली आहे. स्वतः केलेली भूमिका प्रथमच पाहायला मिळाली असतां ती त्यांचे मन रिझवूं शकली नाहीं, म्हणून त्यांना चित्रभूमीबद्दल अधिकच परकेपणा वाटूं लागला. ज्या कलाविलासानें लाखों रसिकांना सतत पचवीस वर्षं अनुपम आनंद दिला होता, त्याचें प्रथमदर्शन स्वतः कलावंताला झालें असतां त्याचा विरस व्हावा ही एक शोकांतिकाच नव्हे का ?

बालगंधर्व-प्रभात कराराप्रमाणें चित्रपटाच्या उत्पन्नाची विभागणी प्रत्येक महिनाअखेर करावयाची असल्यामुळें, जानेवारींत मिळावयाच्या उत्पन्नाकडे लक्ष ठेवून नारायणरावांनीं कांहीं खर्च आगाऊच योजून ठेविले होते. डिसेंबर महिना सपतांच त्यांनीं आपल्या हिश्शाची मागणी केली. परतु सेन्सॉर बोर्डाच्या अडवणुकीमुळे मध्यतरी जो " निरर्थक " कालावधि गेला त्यामुळें प्रभातची गरज वाढल्यामुळें, नारायणरावांनीं महिनाभर " थोडी उरली " कळ सोसावी असें त्यांना वाटत होतें. एकदर परिस्थितीचा विचार करून नारायणरावांनींसुद्धां थोडी कळ सोसली असती तर बरें झाले असतें. परंतु नाटकाच्या उत्पन्नावर अलमगीराप्रमाणें हुकमत चालविण्याची संवय लागल्यामुळे, प्रभातची मंडळी आपल्याला पैशासाठीं खेटे घालायला लावून आपला मुद्दाम अपमान करताहेत, इतकेंच नव्हे, तर वर्षभर ही मंडळी आपला अपमानच करीत होती असें नारायणरावांना एकाएकीं वाटूं लागलें ! चित्रपटांत आपल्या कलागुणांच्या विलासाला वाव नाहीं या आत्मप्रत्ययामुळें उत्पन्न झालेली अगतिकता, चित्रपटसृष्टीशीं तादात्म्य पावण्याची मानसिक अशक्यता, स्वतःची भूमिका पाहून निर्माण झालेली अरुचि आणि मागितल्यावेळीं पैसे न मिळाल्यामुळें झालेला अपेक्षाभंग, अशा अनेक कारणांमुळें त्यांच्या मनांत अनिष्ट विचारांचे तांडवनृत्य सुरू झालें !

अशा भडकलेल्या मनःस्थितीच्या आगींत तेल ओतणारी ' मित्रमंडळी ' शोधायला फार दूर जावें लागत नाहीं. 'प्रभातची मंडळी मुद्दाम तुमची मानखंडना करताहेत—तो त्यांचा प्रथमपासूनचाच डाव होता,' असा कुप्रचार कांहीं जणांनीं सुरू केला.

नारायणरावांचें व्यवसायांतर सांपत्तिक लाभाच्या दृष्टीनें शंकास्पद आणि कलाविलासाच्या दृष्टीनें खात्रीनें अपेशी ठरणारें आहे असें माझें प्रथमपासून मत असल्यामुळें, त्यांच्या व्यवसायांतराला मीं सुरुवातीला विरोध केला होता. परंतु त्यांनीं एकदां चित्रपटसृष्टींत उडी घेतल्यावर त्यांचे आणि प्रभातचे संबंध तुटूं नयेत असेंही मला वाटत होतें. बालगंधर्व-प्रभातचा दुसरा चित्रपट शांतारामबापू शंभर टक्के यशस्वी करतील आणि नारायणरावांना चित्रपट-व्यवसायाचा राजमार्ग मोकळा होईल अशी माझी श्रद्धा होती. परंतु प्रभात कंपनीविरुद्ध नारायणरावांचें मन कलुषित होत चाललें होतें, त्याच वेळीं पुनर्घटित गंधर्व मंडळीची—म्हणजेच नाटयकलेची—हांक त्यांना ऐकूं येत होती, ही गोष्ट नारायणरावांची मनःस्थिति अधिक नाजुक करायला कारणीभूत झाली असावी.

धर्मात्म्याच्या पहिल्या दोन महिन्यांच्या उत्पन्नामुळें प्रभातच्या मालकांचे देखील डोळे उघडले असावेत. धर्मात्म्याला उत्तम उत्पन्न होत असले, तरी तें निव्वळ प्रभातच्या चित्रपटांच्या उत्पन्नापेक्षां जास्त नाहीं हें त्यांच्या ध्यानांत यायला फार वेळ लागला नाहीं. मग साहजिकच असा प्रश्न उद्भवला कीं, " असें जर आहे, तर नारायणरावांना आम्हीं अर्धे उत्पन्न कां द्यावें ? "—सारांश, करार आहे म्हणूनच सुटका नाहीं हें बंधन उभयतांना तापदायक वाटूं लागले होतें.

दरमहा हजारों रुपयाचें उत्पन्न असलेले कराचीचे लाला लखमीचंद ईशरदास नांवाचे एक लक्ष्मीपुत्र गंधर्वांचे एकनिष्ठ उपासक होते. सन १९२७ सालपासून आम्ही त्यांचें नांव मास्तर कृष्णरावांच्या तोंडून ऐकत होतों. १९३२ सालपासून ते वारंवार मुंबई-पुण्याला मुक्काम करूं लागले होते. १९३३ सालीं त्यांनीं गंधर्व मंडळीला बारा हजार रुपये कर्जाऊ दिले होते आणि १९३६ पर्यंत त्यांच्या कर्जाचा आंकडा पन्नास हजारांपर्यंत पोहोंचला होता. गाण्याखेरीज त्यांना दुसरें व्यसन नव्हतें. स्वतःच्या यंत्रसामुग्रीवर त्यांनीं १९३५ सालीं मास्तरांच्या आणि नारायणरावांच्या अनेक ध्वनिमुद्रिका मुद्रित केल्या होत्या. नारायणरावांनीं एकदां कराचीला येऊन आपला पाहुणचार उपभोगावा अशी त्यांची अनेक दिवसांची इच्छा होती. पहिल्या चित्रपटांतून नारायणरावांना मोकळीक मिळाली आहे असें पाहून, त्यांनीं १९३६ च्या फेब्रुवारी महिन्यांत पुनः एकदां नारायणरावांना फार अगत्यानें आमंत्रण दिलें. दुसरा चित्रपट सुरू होण्यापूर्वी कराचीला जाऊन यावे असें नारायणरावांनाही वाटून त्यांनीं शांतारामबापूंची गांठ घेतली, त्या वेळीं माझ्या माहितीप्रमाणें खालीलप्रमाणें संवाद झाला.

' शांतारामबापू, एप्रिल महिन्यांत आपल्या दुसऱ्या पिक्चरची सुरुवात केली पाहिजे हें मला कबूल आहे—पण उन्हाळ्यांत ' लाइट ' समोर उभं राहणं मला सोसणार नाहीं. लालजींचंही बोलावणं आहे—तेव्हां मी दोन महिने कराचीला जाऊन आलों तर चालेल का ? '

' पण दुसरं पिक्चर काढलं नाहीं तरी देखील चालणार नाहीं का ? '

' फार उत्तम !—मला खरोखरच मोकळा करा—प्रभुकृपेनं माझी कंपनी कोल्हापुरला आहे—मी तिकडे जाईन. '

' तसं नव्हे नारायणराव, पण हा सिनेमाचा धंदा असा आहे कीं ज्यांनीं एके ठिकाणीं काम करायचीं त्यांना एकमेकांबद्दल प्रेम पाहिजे. आपलीं मनं आतां साफ राहिलीं नाहींत. दुसरं चित्र कराराप्रमाणं आम्हाला काढलच पाहिजे—पण आतां गंमत नाहीं ! '

' पण शांतारामबापू, माझा कुठं आग्रह आहे ? मला आजच मोकळा करा ! '—

' ठीक तर—आपला करार संपला असं समजा ! '

—जोडायला वेळ लागतो तसा तोडायला लागत नाहीं हें जरी खरें, तरी इतकी मोठी भागीदारी इतक्या कमी वेळांत कधीं तुटली असेल असें मला वाटत नाहीं. त्याचें कारणच असें कीं, " प्रभातनें आपल्याला भरलेल्या ताटावरून उठविलें " असें वाटण्या-इतके नारायणराव लोभी नव्हते, आणि कराराच्या शस्त्रानें त्यांचा कोंडमारा करण्या-इतके शान्तारामबापू देखील कायदेबाज नव्हते. उभयतांच्या शब्दाने भागीदारी तुटली खरी, पण लेखी मात्र कांहींच झालें नव्हतें.

" करार तुम्हीं मोडलात अशी पलटी खाऊन प्रभातचे मालक तुमच्यावर नुकसान-भरपाईची फिर्याद करणार आहेत; लेखी कांहीं झालेलें नाहीं याचा फायदा घेऊन तुम्हाला पेंचांत पकडायचा त्यांना कायदेशीर सल्ला मिळाला आहे ! "—एक " माहितगार " नारायणरावांच्या कानांत कुजबुजला !

जुन्नरहून पिंपळगांवला माझी बदली होऊन, मार्च महिन्याच्या दुसऱ्या आठवड्यांत मी पिंपळगांवच्या प्रवासाला निघेपर्यंत सर्व ठाक-ठीक असल्यामुळें त्यानंतरच्या हकी-कतीची मला कल्पना सुद्धां नव्हती. आणि म्हणून ४-४-१९३६ रोजीं नारायणरावांची मोटार माझ्या घरासमोर येऊन उभी राहिलेली पाहून मी आश्चर्यचकित झालों. त्या मोटरींतून नारायणराव आणि मनोहरपंत सातपुते बाहेर पडले, त्या वेळीं त्यांचे सचिंत चेहेरे पाहून मी अधिकच बुचकळ्यांत पडलों.

उभयतांनीं सर्व हकीकत माझ्या कानावर घातली, त्यावेळीं प्रभातची मंडळी असें दुटप्पी धोरण स्वीकारणार नाहींत असें मी त्यांना निश्चयानें सांगणार होतों. परंतु नारायणरावांना आलेल्या संशयाचा फायदा घेऊन त्यांना बालगंधर्व-प्रभात करार पूर्ण करायला भाग पाडावें असें मी अणि मनोहरपंतांनीं ठरविलें. नारायणरावांचे जांवई, (डॉ. वाबळे,) आणि वहिनी नाशिकला होत्या म्हणून आम्हीं विचारविनिमयासाठीं नाशिकला गेलों. नारायणरावांनीं करार पुरा करावा असा आम्हीं सर्वांनीं प्रयत्न केला. " अद्याप कांहीं लेखी झालें नाहीं याचा फायदा घेऊन तुम्हीच करार पुरा करायची मागणी करा," असें मीं सांगितलें. पण बालगंधर्व म्हणाले,

" आतां तें शक्य नाहीं—मनं साफ नाहींत तिथं हो कसला करार घेऊन बसलांत? माझ्या मनाचा अगदीं कोंडमारा झाला आहे."

युक्तिवादानें जमत नाहीं तें भीति दाखवून जमेल अशा कल्पनेनें मी म्हणालों, " अद्याप लेखी कांहींच झालें नाहीं. तुम्हींच करार मोडलात म्हणून प्रभातच्या मंडळींनीं तुमच्यावर नुकसानभरपाईची फिर्याद केली, आणि धर्मात्म्याचं उत्पन्न अडकवून ठेवलं तर काय कराल?"

एका क्षणाचाही विलंब न लावतां नारायणरावांनीं उत्तर दिलें, "मला त्याची पर्वा नाहीं!"—धर्मात्म्याच्या पहिल्या महिन्याच्या उत्पन्नासाठीं उतावीळ होणारा गृहस्थ त्याच्या पुढील उत्पन्नाबद्दल बेफिकीर असेल ही मला कल्पना नव्हती.

—अशा स्थितींत कराराच्या कचाट्यांतून नारायणरावांचा हात हलकेच सोडवून घेतल्याशिवाय गत्यंतर उरलें नाहीं, हें आम्हां सर्वांच्या ध्यानांत आलें. बालगंधर्व–प्रभात करार मोडण्याच्या कराराचा एक कच्चा मसुदा मीं तयार केला—आणि त्यासंबंधीं शेवटच्या वाटाघाटी करण्याकरितां प्रभातच्या इच्छेला अनुसरून मी, नारायणराव आणि मनोहरपंत १८–४–१९३६ रोजीं पुण्याला गेलों.

दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं फत्तेलालांच्या बंगल्यावर मी, शांतारामबापू, फत्तेलाल, दामले आणि नारायणराव एकत्र जमलों. माझा मसुदा प्रभातच्या मंडळींना बहुतांशीं पसंत होता. प्रभातचा करार रद्द झाल्यावर दुसऱ्या बोलपटांत कामें करायची मी नारायणरावांना मोकळीक ठेविली होती, हें एकच कलम त्यांना पसंत नव्हतें. चित्रपटांत पुनः कामें करायची नारायणरावांची इच्छा नसली तरी त्यांना " संपूर्ण स्वातंत्र्य " पाहिजे होतें. शान्तारामबापूंचें म्हणणें असें कीं, धर्मात्म्याचा खर्च भरून येईपर्यंत नारायणरावांनीं दुसऱ्या बोलपटांत काम करूं नये. " दुसऱ्या बोलपटांत नारायणराव दिसूं लागले तर धर्मात्म्याबरोबर त्याची स्पर्धा होऊन उत्पन्न विभागलं जाईल," असें त्यांनीं आपल्या अटीचें समर्थन केलें. तेव्हां मी म्हणालों, " धर्मात्म्याला जसं नारायणरावांमुळं महत्त्व आहे तसंच प्रभात कंपनीमुळंही आहे—प्रभात कंपनीचा नवा चित्रपट देखील धर्मात्म्याबरोबर स्पर्धा करील, आणि म्हणून, धर्मात्म्याचा खर्च भरून येईपर्यंत प्रभात कंपनीचा नवा चित्रपटही बाजारांत येतां कामा नये!"

—शांतारामबापू विचार करूं लागले.

अखेर कोणत्याही नव्या चित्रपटाच्या उत्पन्नाचा खरा बहर वर्षभर असतो म्हणून धर्मात्मा निघाल्यापासून एक वर्षपर्यंत, म्हणजे ७–१२–१९३६ पर्यंत नारायणरावांचा दुसरा चित्रपट प्रकाशित होतां कामा नये, अशी सन्माननीय तडजोड उभय पक्षांना मान्य झाली. अशा रीतीनें करारसमाप्तीचा करार निश्चित होऊन उभयतां भागीदारांच्या त्यावर सह्या झाल्या आणि आम्ही प्रभातनगरमधून बाहेर पडलों.

त्यानंतर कराचीला न जातां मे महिन्यांत नारायणराव गंधर्व कंपनींत बेळगांवला दाखल झाले त्या वेळीं एल्बा बेटांतून परतलेल्या नेपोलियनचें फ्रेंच जनतेनें जसें प्रचंड स्वागत केलें, तसेंच चित्रपटसृष्टींतून रंगभूमीकडे परतलेल्या बालगंधर्वाचे स्वागत महाराष्ट्रीय रसिकांनीं आरंभिल्यामुळें कोणत्याही दराचीं तिकिटें मिळेनाशी झालीं.

—परंतु, नारायणरावांनीं चित्रपटांत पुनः काम करण्याची सवलत इतक्या अट्टाहासानें प्रभातकडून मिळविली नसती तर बरें झालें असतें, हें त्या वेळीं आमच्या लक्षांत आलें नाहीं !

: १८ :

निर्मात्याचें मरण—

दक्षिण महाराष्ट्राची सफर आटोपून गंधर्व मंडळीनें पुण्याला दोन महिने मुक्काम केला, आणि त्यानतर मार्च १९३७ पासून मुंबईच्या बालीवाला नाटकगृहांत खेळ सुरू केले. पुनर्घटित गंधर्व मंडळीनें अमृतसिद्धि नाटक यशस्वी केलेलें नारारायणरावांनीं स्वतः पाहिल्यामुळें, नाटकाला न्याय दिला पाहिजे असें त्यांना वाटूं लागलें. लोंढ्यांची अमृतसिद्धि विषयींची हौस यत्किंचितही कमी झाली नव्हती. त्यामुळें पुनः नाटकाच्या तालमी झाल्या, नारायणरावांनीं आपली नक्कल चोख पाठ केली, आणि माझ्या पहिल्या कल्पनेप्रमाणें वेषभूषेंतही आमूलाग्र बदल केला. परंतु पहिल्या मुक्कामांत प्रेक्षकांची नाटकावरची श्रद्धा उडाल्यामुळें त्याच्या उत्पन्नाला बहर येऊं शकला नाहीं. नाटकाचा प्रयोग मात्र सुरेख झाल्यामुळें, 'आपण लिहिलेली भूमिका नारायणरावांनीं हुबेहुब वठविलेली पाहावी' ही माझी लालसा एकदांची पूर्ण झाली.

उत्पन्नाचा खरा जोर पुनः एकच प्याला आणि स्वयंवर या नाटकांनाच दिसून येत होता. प्रत्येक खेळाला दोन हजारांपेक्षां कमी उत्पन्न होत नव्हतें. कादरबक्षाच्या मृत्यूमुळें आणि तिरखवानें रामपूर दरबारची नोकरी पत्करल्यामुळें नारायणरावांप्रमाणें प्रेक्षकांचाही विरस होत होता खरा, परंतु एकंदरींत मुक्काम झोंकात चालला होता. त्याचा फायदा घेऊन जर नारायणरावांनीं एखादें नवें नाटक काढलें असतें, तर गंधर्व मंडळीचा इतिहास, मला वाटतें, वेगळाच लिहावा लागला असता. परंतु वाढत्या वयामुळें आणि मध्यंतरींच्या व्यवसायांतरामुळें नवें नाटक बसविण्याची धमक त्यांच्या ठायीं उरली नव्हती. माझ्याविषयींच्या सद्भावनेमुळें त्यांनीं अमृतसिद्धि नाटकासाठीं कष्ट केले, पण त्यामुळें अगदीं अनपेक्षित असा बनाव घडून आला !

बाबुराव पेंटरांचें 'सिंहगड' चित्र १९२३ सालीं चालू होतें, त्या वेळीं महाराष्ट्र फिल्म कंपनीतर्फे व्यवस्थापक म्हणून बाबुराव तोरणे नॉव्हेल्टी सिनेमाच्या आवारांत दिसत असत. बोलपटांचे युग सुरू झाल्यावर त्यांनीं सरस्वती सिनेटोनची स्थापना करून यशस्वी रीतीनें धंदा केला होता. गधर्व मंडळी या खेपेला पुण्याला असतांना, नारायणरावांची स्त्रीभूमिका चित्रपटांत कशी दिसेल त्याचा अंदाज घेण्याकरितां तोरण्यांनीं

स्वयंवरांतील कांहीं तुकडे चित्रित केले होते. महाराष्ट्र फिल्म कंपनीचे पहिले धनिक मदतनीस, कोल्हापूरच्या रॉयल चित्रपटगृहाचे मालक आणि नारायणरावांचे निःसीम चाहते अशा बाबुराव रुईकरांनीं ते तुकडे पाहिल्यावर त्यांच्या डोक्यांत नारायणरावांच्या स्त्री-भूमिकेचा चित्रपट काढायचे विचार सुरू झाले ! नारायणरावांच्या स्त्री-भूमिकांचें चालतें बोलतें स्मारक पुढील पिढयांसाठीं तयार करावें या भावनाजन्य कल्पनेनें त्यांना अधिक मोह घातला. भालबा पेंढारकरांच्या" कान्होपात्रा बोलपटांत काम करायला लोंढे दर आठवड्याला कोल्हापूरला जात होते, त्यांच्यामार्फत बाबुरावांनीं एक विचित्र कल्पना आमच्यासमोर मांडली ! अमृतसिद्धि नाटकाचे तीन कॅमेरे लावून छायालेखन करावें, त्यांतील चांगले तुकडे निवडून त्यांचा एक चित्रपट बनवावा, सर्व कारभार एका आठवड्यांत संपवावा, आणि मोबदल्यादाखल नारायणरावांना पंचवीस हजार रुपये द्यावे–. अशी ती योजना होती !

नारायणरावांची स्त्रीभूमिका चित्रभूमीवर चांगली दिसणार नाहीं असें सर्वांचें मत होतें. स्वतः नारायणरावदेखील आमच्याशीं सहमत असल्यामुळे त्यांनीं रुईकरांच्या योजनेला स्पष्ट नकार दिला. नारायणरावांचा नकार रुईकरांच्या कानांवर घालण्याकरितां उन्हाळ्याच्या सुटींत मी आणि लोंढे कोल्हापूरला गेलों. पण बाबुराव म्हणाले, "नारायणरावांचा स्त्रीपार्ट चांगला दिसणार नाहीं असं तुम्हीं म्हणतां, परतु तोरण्यांनीं काढलेले तुकडे तुम्ही एकदा पाहा आणि मग काय ठरवायचें तें ठरवा ! नारायणरावांची स्त्रीभूमिका चांगली दिसेल अशी हमी बाबुराव पेंटरांनीं घेतली आहे, हें तुम्हाला कुठं माहित आहे ? ते स्वतः बोलपटाच दिग्दर्शन करणार आहेत !"–हें ऐकून सध्याकाळीं तोरण्यांचे तुकडे पाहावे आणि बाबुराव पेंटरांचीही भेट घ्यावी असें आम्हीं ठरविलें.

रुईकरांच्या चित्रपटगृहांत प्रभातचा तुकाराम बोलपट चालू होता. त्याचा पहिला खेळ संपल्यानंतर आणि दुसरा सुरू होण्यापूर्वी तोरण्यांचे तुकडे आम्हाला दाखवायची व्यवस्था रुईकरांनीं केली होती. तुकारामाचा पहिला खेळ संपल्यावर मी, लोंढे आणि रुईकर पडद्यासमोर जाऊन बसलों. आमच्याबरोबर नाटयकलेचे भोक्ते, कलावंतांचे निःसीम चाहते आणि नारायणरावांचे उपासक असे कोल्हापुरचे केशवराव पाटीलही होते. तोरण्यांचे तुकडे सुरू झाले आणि तुकारामानें केला नसेल असा चमत्कार घडून आला !

सुरुवातीला बागेच्या पार्श्वभूमीवर रुक्मिणीनें इतक्या झोकांत प्रवेश केला कीं, "अशी एन्ट्री एका तरी सिनेमानटीला करतां येईल का ?"–असे सहजस्फूर्त उद्गार केशवरावांच्या तोंडून बाहेर पडले. राजघराण्यांतील एखाद्या तेजस्वी आणी सुंदर, पण किंचित स्थूल, स्त्रीसारखे नारायणराव दिसत होते. कांहीं स्वगत वाक्ये झाल्यावर 'स्वकुल तारक सुता' हें स्वयंवरांतील अविस्मरणीय पद सुरू झालें. उडत्या चालींनीं गजबजलेल्या चित्रपटसृष्टीला खरें गाणें कसें असावें तें दाखविण्याकरितां नारायण-

रावांचीं नाटकांतील पदें एखाद्या बोलपटांत आलींच पाहिजेत, असें त्या वेळीं केशवराव पाटलांप्रमाणें आम्हांलाही वाटलें—त्यानंतर लोंढ्याचें एक पद झालें आणि तुकडे संपले!

आमची वृत्ति इतकी भारल्यासारखी झाली कीं त्या तंद्रींतच आम्ही रंगमंदीराच्या बागेंत जाऊन बसलों. तिथें बाबूराव पेंटर आमची वाट पाहत बसले होते. 'तुम्हीं आतां पाहिलेत त्यापेक्षांही नारायणराव सुंदर दिसतील असं चित्र मी काढून दाखवीन,' असें त्यांनीं छातीठोक आश्वासन दिलें. 'जें सुंदर दिसणार नाहीं असें चित्र बाबूराव काढणारच नाहींत, अशी माझी श्रद्धा होती!'

'बाबूराव पेंटर हमी घेत असले, तर स्त्रीभूमिका करायला हरकत नाहीं'—असा संदेश मीं नारायणरावांना पाठविला! बाबुरावांनीं हमी घेतल्यामुळें बालगंधर्व—रुईकर करारावर ३–६–१९३७ रोजीं नानाशंकर शेठच्या देवळांत उभय पक्षांच्या सह्या झाल्या. या एकंदर कारभारांत माझ्या नाटकाचें चित्र निघतें आहे या मोहानें मी पछाडलों होतोंच!

नाटकाच्या चित्रपटाला 'स्टेज टॉकी' असें नामाभिधान चित्रपटव्यवसायांत प्राप्त झालें होतें. कांहीं वर्षांपूर्वीं मोदीबंधूंनीं हॅम्लेट नाटकाचा चित्रपट काढला होता असें रुईकरांनीं आम्हाला सांगितलें. राजापुरकरांच्या तुकारामाचाही बोलपट निघाला होता, पण तो अयशस्वी झाला. आम्हांला अपयशाची भीतिच नव्हती, कारण आमच्या पाठीशीं बाबुराव पेंटर उभे होते! परंतु स्टेज टॉकी झाली तरी ती बोलपटांच्या पद्धतीनेंच काढावी असें माझें आणि लोंढ्यांचें मत होतें. म्हणजे असें कीं, नाटकाच्या पडद्याच्या पार्श्वभूमीचा एकसारखा आश्रय न घेतां, बागेंतील प्रवेश खरोखरीच्या बागेंत किंवा जंगलांतले जगलांत घ्यावे आणि पार्श्वसंगीताचीही योजना करावी. परंतु 'स्टेज टॉकीला आउट डोअरची गरज नाहीं' म्हणून आमच्या पहिल्या सूचनेची, आणि "पार्श्वसंगीत प्ले बॅक पद्धतीनें मागाहून घेऊं" या सबबीवर दुसरीची वासलात लागली! अखेर पार्श्वसंगीत प्लेबॅक पद्धतीनेंही घेतलें नाहीं!

मुंबईंतील 'फिल्म सिटी' नामक स्टूडिओच्या एका भव्य दालनांत गंधर्व मंडळीच्या नाटकांतला एक पडदा बांधला होता, त्याच्यासमोर प्रवेशामागून प्रवेश झडत होते, लोंढे आणि नारायणराव गात होते, समोरचा कॅमेरा झपाट्यानें फिरत होता, आणि कोंपऱ्यांतल्या ध्वनिमुद्रणयंत्रावरील पार्शी "ओ. के. (O. K.)" म्हणून अलबेल देत होता. हा प्रकार चालू असतां सौभद्रांत फक्त आशीर्वाद देणाऱ्या गर्गमुनीप्रमाणें बाबुराव पेंटर चित्रमंडपांत उभे होते! बाबुराव पेंटरांच्या कर्तबगारीवर नारायणराव पूर्ण विश्वास टाकून होते, आणि कोल्हापुर बँकेच्या हुंड्यावर भराभर सह्या करण्याची एकच एक कामगिरी बाबुराव रुईकरांवर त्या उभयतांनीं सोंपविली होती. गंगाधरपंत लोंढे ही एकच व्यक्ति या सर्व प्रकारांमुळें तळमळत होती—पण इलाज नव्हता!

अशा पद्धतीनें प्रसविलेली स्टेज टॉकी म्हणजे एक कलाशून्य आणि विद्रूप चित्रपट ठरला ! " स्टेज टॉकीला कांहीं लागत नाहीं " या सूत्रवाक्याचा अर्थ, " तिला प्रेक्षकही लागत नाहींत " असा झाला ! एक सावकार असला म्हणजे काम झालें ! प्रथम हौस, नंतर निर्धार, मग आशा आणि शेवटीं निराशा असे विविध भाव त्याच्याच मुखावर दिसत असल्यामुळें तो स्टेज टॉकींतला प्रमुख नट असतो. आणि शेवटीं दुसरे प्रेक्षक न मिळाल्यामुळें आपल्या मालकीच्या चित्रपटांचीं बंडलें घरांत बाळगून, ती वाटेल तेव्हां पाहण्याचा असामान्य हक्क मिळालेला तोच एक तिचा खरा प्रेक्षक असतो !

परंतु बाबुराव रुईकरांनीं स्टेज टॉकीचें अपयश अत्यत खिलाड्ू वृत्तीनें पचविलें. १९४० च्या मे महिन्यांत ते मला म्हणाले, " तुम्ही सूचना लिहून पाठविल्या होत्या त्या मीं जपून ठेवल्या आहेत. त्या सूचनांप्रमाणं चित्रपटांत पुनः एकदां दुरुस्त्या कराव्या असं मला वाटत. " परतु त्या विचारापासून मीं त्यांना परावृत्त केलें. कोणत्याही बोलपटाच्या निर्मात्याचा गळा दिग्दर्शकानें आणि प्रमुख कलावंतानें इतक्या सफाईनें कापून, निर्मात्यालाच मरण यावें असा दुसरा प्रकार मला तरी माहित नाहीं !

—नारायणरावांचे दोन्ही चित्रपट मीं अद्याप पाहिलेले नाहींत, हें कदाचित् कुणाला खरेंही वाटणार नाहीं !

शेवटाची सुरुवात— : ५३ :

१९३७ सालानंतर नाट्यकलेच्या आघाडीवरील जुन्या कंपन्यांपैकीं एकटी गंधर्व मंडळीच शिल्लक उरली होती. मध्यंतरीं ऊर्जितावस्थेला आलेली बालमोहन मंडळी, अत्र्यांनीं आपली लेखणी सिनेमाच्या सेवेला वाहिल्यामुळें पीछेहाटीच्या मार्गाला लागली होती. पंडितराव नगरकर आणि सुलोचना पालकर यांच्या सुलोचना संगीत मंडळीच्या क्षणभंगुर आयुष्यांत, फडक्यांचें संजीवनी आणि खाडिलकरांचें त्रिदंडी संन्यास हीं दोन नाटकें केव्हां रंगभूमीवर आलीं आणि केव्हां बंद पडलीं तें पुण्यामुंबईकडील प्रेक्षकांना समजलें देखील नसावें. कांहीं वर्षांपूर्वी नंदू खोटे, नायमपल्ली, बेडे वगैरे सुविद्य नटांनीं रेडिओ स्टार्स नांवाची संस्था काढली होती, तिची बेंडेकृत 'बुवा' नाटिका लोकप्रिय झाली होती. या संस्थेंत गिरिजाबाई केळेकर (सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांच्या ज्येष्ठ भगिनी) नायिकेच्या भूमिका करीत. प्रबोधनकार केशव सीताराम ठाकऱ्यांचें खरा ब्राह्मण नाटक (१९३२) रेडिओ स्टार्सनें बसविलें होतें. परंतु १९३३ नंतर रेडिओ स्टार्सचेंही नांव ऐकू आलें नाहीं, नॅशनल थिएटर्सचे रेजिसर, पार्श्वनाथ अळतेकर, आधुनिक पद्धतीचीं वरेरकरांचीं नाटकें मधून मधून करीत होते. परंतु त्यांच्या नाट्यसंस्थेला भरदार किंवा बहारदार स्वरूप कधींच प्राप्त झालें नाहीं.

सप्टेंबर १९३७ अखेर गंधर्व मंडळीचा मुक्काम मुंबईहून हलला आणि डोळ्याचें पातें लवतें न लवतें तों कांहीं घटना अशा विद्युद्वेगानें घडूं लागल्या, कीं त्यांचा प्रतिकार करणें कोणालाच शक्य झालें नाहीं. त्याच दुर्दैवी घटनांमधून महाराष्ट्रीय कलाजीवनांतील एक दुःसह शोककथा बाहेर पडून, ' शतकांत एक ' असें ज्याचें वर्णन करावें अशा एका लोकोत्तर कलावंताच्या कलाजीवनाला ' वैऱ्यांनीं चिंतिली नसेल ' अशी कलाटणी मिळाली ! कलावंत म्हणून समाजानें सतत तीस वर्षे हृदयाशीं धरलेला, लोकप्रियतेच्या धवलगिरीवर तितकींच वर्षे मिरविलेला, आपल्या निष्कलंक आचरणानें सज्जनांच्या मान्यतेस पात्र झालेला, स्त्रीभूमिकांचें हृदयस्पर्शी दिग्दर्शन करून महाराष्ट्रीयांच्या रसिकतेच्या देव्हाऱ्यांत पूजिला गेलेला, अशा एका कलावंताला दुर्दैवानें त्याच्या निष्कलंक लोकप्रियतेच्या सिंहासनावरून एका झटक्यासरशीं खालीं ओढलें !

या दारुण विधिघटनेला ' कर्ज ' हा दोन अक्षरांचा शब्द कारणीभूत झाला असेंच मी म्हणतों. कलोपासनेसाठीं आपल्या नाटयसंस्थेवर अवलंबून असलेल्या नाटयकलेच्या नेत्याला एक प्रचंड संसार संभाळावा लागत असल्यामुळें, कला आणि व्यवहार यांचा सुंदर समन्वय त्यानें साधला पाहिजे. बालगंधर्वांचें कर्ज ही कित्येक वर्षे त्यांच्या कलेवर परिणाम न करणारी एक वैयक्तिक बाब समजली गेली, पण अखेर कर्जामुळेंच त्यांच्या कलाजीवनाचें निष्कलंकत्व नाहींसें झालें. कर्ज होतें म्हणूनच नाटयकलेचें ब्रीद सोडून ते प्रभातमध्यें गेले, कर्ज होतें म्हणूनच पुनः चित्रभूमीवर स्त्रीभूमिका करायला तयार झाले आणि कर्ज होतें म्हणूनच पुढील घटना घडून आल्या !

नारायणरावांच्या वाढत्या वयामुळें त्यांना १९३८ सालीं चांगल्या संचाची जितकी गरज होती, तितकी त्यापूर्वी कधींच नव्हती. गंधर्व मंडळींत पूर्वी पुष्कळ नट आले आणि गेले. पण त्या परंपरेपैकीं लोंढे, भांडारकर, वालावलकर, अभ्यंकर आणि हरि देशपांडे हे शेवटचे नट आतां शिल्लक उरले होते. ऐन उमेदींत ज्या वेळीं एकटया बालगंधर्वांवर नाटक रंगूं शकलें असतें, तेव्हां देखील जोडीचीं पात्रें गुणी, सुदृढ आणि सुंदर असावींत असा हव्यास त्यांनीं अहर्निश धरिला, त्याकरितां कलावंतांना उत्तम वेतनें दिलीं आणि ते मागतील त्या सवलतीही दिल्या. परंतु आतां वरील पांच नटांची जागा भरून काढील असा एकही नट उपलब्ध नसल्यामुळें, ते नट गंधर्व कंपनीला सर्वस्वी अपरिहार्य झाले होते. ही परिस्थिति ओळखून जुलै महिन्यांत मी बापुरावांना म्हणलों, " वेळेवर पगार मिळत नाहींत म्हणून ही पांच मंडळी कंपनी सोडतील अशी पाळी येऊं देऊं नका ! " परतु बापुरावांनीं " जागतिक मंदी " या विषयावर थोडें भाष्य करून माझ्या सूचनेची वासलात लावली !

अखेर व्हायचें तेंच झालें ! वेळेवर पगार न मिळाल्यामुळें कुटुंबवत्सल नटांची त्रेधा उडायला " जागतिक मंदीच " कारणीभूत झाली, आणि मुंबईहून नगरला कंपनी जातांच हरीनें कंपनी सोडायचा मनोदय जाहीर केला ! " नारायणरावांबद्दल कुणी अनु-

दार शब्द उच्चारला तर ज्याच्या डोळ्यांत पाणी येतें तो हरिच जर कंपनी सोडणार, तर आपण गेलों म्हणून आपल्याला कुणी दोष देणार नाहीं—" या खात्रीनें हरीच्या पाठोपाठ लोंढे, अभ्यकर, वालावलकर वगैरे मंडळींनीं तोच मार्ग स्वीकारला ! ही हकीकत मला कळवितांना लोंढयांनीं आपल्या पत्रांत (१७-९-३७) असें स्पष्ट लिहिलें होतें कीं, " पगार वेळेवर मिळतील अशी व्यवस्था होत असेल तर आम्ही कंपनी सोडणार नाहीं." " लोंढे वगैरे मंडळींना मोटारींत घालून पिंपळगांवला या-कांहीं तरी तोड काढूं," असें पत्र मीं ताबडतोब बापुरावांना लिहिलें-पण त्याचें त्यांनीं उत्तरही पाठविलें नाहीं. " चाळीस रुपयांपेक्षां जास्त पगाराचा नट आतां परवडायचा नाहीं," असा सल्ला याच प्रसंगीं कांहीं हितचिंतकांनीं नारायणरावांना दिला ! अखेर ते पांचही नट कंपनी सोडून गेले, त्या वेळीं नांव घेण्यासारख्या दोनच वस्तु गंधर्व कंपनींत शिल्लक उरल्या-एक बालगंधर्व आणि दुसरी ? गंधर्व मंडळीची पाटी ! पंढरपूरकरबुवा, विनायकराव पटवर्धन, लोंढे, रानडे, मास्तर कृष्णराव, तिरखवा, कादरबक्ष अशा कलावंतांवरही वेळप्रसंगीं जे नाराज होत असत, त्या नारायणरावांच्या भोंवतीं चौथ्या दर्जाचीं पात्रें शिल्लक उरलीं ! नारायणरावांसमोर आत्मविश्वासानें नजरेला नजर देऊन उभें राहण्याची ज्यांची ताकद नव्हती, असे नट एका रात्रींत " जागतिक मंदीमुळें " नायक आणि प्रतिनायकाच्या हुद्द्यावर पोहोंचले !

त्या ' लिलीपुटांना ' घेऊन नाटयकलेचा शुभ्रधवल हिमालय नगरहून येवल्याला आला, तेव्हां पहिल्या स्वयंवर नाटकाला पुष्कळ गर्दी उसळली ! परंतु शिल्लक उरलेल्या संचांत नाटक रंगविण्याची कुवत नसल्यामुळें तो गर्दीचा पहिला खेळ शेवटचाच ठरला ! त्यामुळें नायकाच्या शोधासाठीं एकदम धांवपळ सुरू झाली. असा एक काळ होता कीं गंधर्व मंडळीच्या संसारांत एकाच वेळीं अनेक नायकांची रांग उभी असे, पण आतां एक नायक देखील महाग झाला होता. नायक-संशोधनाला अखेर फळ प्राप्त होऊन, कृष्णराव चोणकर नांवाचे गायक कंपनींत दाखल झाले. चोणकर गाणारे होते आणि नायकाच्या भूमिकेला अनुरूप बांध्याची देणगी त्यांना होती. परंतु ' रंगभूमीचा रियाज ' नसल्याकारणानें, त्यांना गायनाभिनयाचे धडे देण्याची जबाबदारी नारायणरावांसमोर आ वासून उभी राहिली !

लहरीपणा, अव्यवहारीपणा, आणि भविष्याबद्दलची बेफिकिरी या सिद्ध दोषांबरोबर नारायणरावांचे गुण आणि त्यांचीं दैवदुर्विलसितें जर लक्षांत घेतलीं नाहींत, तर त्यांच्या अत्यंत यशस्वी जीवनाच्या विपरीत शेवटाचें कोडें उलगडणार नाहीं.

गुरुजनांबद्दल त्यांची निष्ठा इतकी उत्कट, कीं खाडिलकरांबद्दल त्यांनीं कधीं वावगा उच्चार ऐकून घेतला नाहीं. भास्करबुवा बखल्यांच्या स्मारकासाठीं झटायचें म्हणून ठरविल्यावर भारत गायन समाजासाठीं लागतील तितके जलसे त्यांनीं केले, आणि सांगलीच्या देवल क्लबला देखील तशीच मदत केली. मास्तर कृष्णराव आपल्या गुरूचें

गाणें गातात म्हणून ते मागतील त्या सवलती त्यांना दिल्या. ‘ तिरखवानें एक नाटक वाजविलें म्हणजे महिन्याचा पगार वसूल होतो, ’ म्हणून त्याच्या दोन दोन महिन्याच्या रजा मंजूर केल्या. टिळक स्मारक फंडासाठीं केशवरावांबरोबर काम करावें अशी समस्त रसिकांची इच्छा दिसतांच, स्पर्धेऐवजीं पवित्र निष्ठेच्या भावनेनें त्यांनीं संयुक्त खेळांत भाग घेतला. पदरच्या कलावंतांवर लोभ इतका कीं, त्यांच्या उत्कर्षांत त्यांनीं निरंतर आनंद मानला. गंधर्व कंपनीचें जीवन त्यांच्या दिलदार आणि उदार स्वभावामुळें एखाद्या सुखी एकत्र कुटुंबाच्या संसारासारखें झालें होतें, म्हणूनच तिरखवा–कादरबक्षासारखी मुसलमान मंडळीसुद्धां त्यांत रमली होती. लाला नांवाचा विद्युद्दीपांवर अधिकार गाजविणारा एक पठाण मिस्त्री तर धोतर नेसूनच कंपनींत फिरत असे ! १९२८ सालीं गणपतराव बोडस पुनः कंपनींत राहिल्यापासून त्यांच्या सुखसोयींकडे आणि सन्मानाकडे नारायणरावांनीं स्वतःपेक्षां अधिक लक्ष दिलें. समव्यवसायिकांबद्दल अनादराचा किंवा कुचेष्टेचा शब्द त्यांच्या तोंडावाटे कधीं बाहेर न पडल्यामुळें, गंधर्व मंडळीचें एकंदर वातावरणच निंदा-नालस्त्यांपासून अलिप्त होतें.

त्यांच्या लोकप्रियतेभोंवतीं मोहाचें वातावरण सदैव सज्ज असलें, तरी वयाची पन्नाशी उलटली तरी त्याच्या आहारीं न जाण्याची एक तपश्चर्याच त्यांनीं केली. हजारों रुपये मिळत असतां त्यांनीं कधीं पैशाचें पाकिट वापरलें नाहीं, कीं बिऱ्हाडांतून बाहेर पडतांना चार पैसे खिशांत टाकले नाहींत. खरोखर ‘ पैसा ’ या गोष्टीचा ज्याला आपल्या अत्यंत चांगल्या आणि अत्यंत वाईट परिस्थितींतही कधीं मोह वाटला नाहीं, असा एकच मनुष्य मीं पाहिला.

—आणि तो म्हणजे बालगंधर्व !

परंतु दुर्दैव मात्र असें, कीं अलम महाराष्ट्रीय दुनिया ज्याच्या भजनी होती त्या कलावंताला अनुरूप पत्नी मिळाली नाहीं आणि प्राणापलीकडे प्रेम केलेल्या अपत्यांच्या मृत्यूचें दुःख त्याच्या नशिबीं आलें ! कर्जामुळें जवळ कपर्दिका नाहीं, उतारवयाला आधारभूत असा पुत्र नाहीं, आणि ज्या नाट्यकलेची त्यांनीं आजन्म एकनिष्ठेनें उपासना केली ती देखतांडोळां रसातळाला चाललेली, असा त्यांच्या जीवनाचा समारोप झाला !

अशा जीवनांत, रंगभूमीवर पाऊल ठेविलें असतां समोर आपल्या कलेचा आनंद लुटणारे प्रेक्षक आणि भोंवतालीं आपल्याला अनुरूप साथ देणारे जोडीदर कलावंत, हाच त्यांचा एकमेव आनंद होता ! पण येवल्याच्या मुक्कामांत समोर पाहावें तर प्रेक्षकांची गर्दी नाहीं, आणि सभोंवतीं पाहावें तर एकही बरोबरीचा कलावंत नाहीं असा प्रकार झाला !

—त्या परिस्थितीचा परिणाम त्यांच्या मनावर किती आणि कसा झाला असेल त्याची कल्पनाच केलेली बरी !

३०-१२-१९३७ : ५४ :

नाताळच्या सुट्टींत मी मुंबईला असतांना, ३०-१२-३७ रोजीं नारायणराव अचानक माझ्याकडे आले. त्यांच्याबरोबर कृष्णराव चोणकर, मनोहरपंत सातपुत्यांचे बंधु डॉ. वामनराव सातपुते, आणि मुंबईतील एका जपानी कंपनींत काम करीत असलेले आमचे स्नेही बापुराव ओळकर होते. मनोहरपंत सातपुते १९३७ च्या सुरुवातीसच हृदयविकारानें परलोकवासी झाले, त्या वेळीं मला एक बंधुसमान स्नेही गेल्याचें दुःख झालें! बापुराव ओळकरांना मी गंधर्व कंपनीच्या पहिल्या दरवाजावर १९२१ सालापासून पाहत होतों. गंधर्व मंडळीच्या नाटकांच्या नादामुळें, ती मुंबईला असली म्हणजे ते व्यवस्थापकाचे मदतनीस म्हणून १९३७ सालपर्यंत विनावेतन काम करीत होते. १९३८ सालनंतर तर त्यांनीं बालगधर्वांच्या आणि गंधर्व मंडळीच्या सेवेला स्वतःला वाहून घेऊन उभयतांची बिनमोल सेवा केली.

नारायणरावांना पाहून मला खरोखरच वाईट वाटलें! " गड आला पण सिंह गेला " याच्या उलट " सिंह राहिला पण गड गेला " असें दृश्य माझ्या नजरेसमोर जणूं काय उभें होतें. गंधर्व कंपनी इतःपर चालू ठेवण्याच्या अट्टाहासामुळें नारायणरावांच्या कलाजीवनाचे धिंडवडे जगाला दिसू नयेत, म्हणून कोणताही आडपडदा न ठेवतां बोलायचा मीं निश्चय केला! तो संकल्प मनांत धरून मी नारायणरावांबरोबर सातपुत्यांच्या बिऱ्हाडीं गेलों, त्या वेळीं झालेल्या संवादाचा सारांश असा:—

मी—नारायणराव, गंधर्व कंपनी आतां चालेल असं मला वाटत नाहीं, म्हणून तुम्ही ती बंद करा!

नारा—पण देवा, मला अजून कर्ज आहे ते फेडलं पाहिजे ना?

मी—दर महिन्याला तेरा हजार रुपये उत्पन्न होत होतं त्यावेळीं पावणेतीन लाखाचं कर्ज फेडायला तुम्हाला सात वर्षं लागलीं. आतां तुमचा सच बिघडला, तुमची उमेद नाहींशी झाली आणि नाटक धंद्याची परिस्थिति तर फारच बिघडली आहे. यानंतर दरमहा चारपांच हजारांचं उत्पन्न घेऊन, आहे तें लाख रुपयांचं कर्ज फेडायला तुम्हाला सातापेक्षां अधिक वर्षं लागतील. इतकीं वर्षं तुम्हीं रंगभूमीवर कामं करावींत असं मला वाटत नाहीं.

नारा—मग कर्जाची काय व्यवस्था करायची?

मी—नादारीचा अर्ज करा!

नारा—देवा, असं कसं करायचं?

मी—नारायणराव, आज ना उद्यां तुम्हाला नादारीचा अर्ज करावा लागणार आहे



श्री. बाबुराव पेंटर

सहन होत नाहीं. सोबतीला माणूस दिल्याशिवाय, गांवांतल्या गांवांतही, कंपनींतल्या मंडळींनीं तुम्हाला कधीं बिऱ्हाडाच्या बाहेर पडूं दिलं नाहीं-ते तुम्ही आतां एखाद्या निराश्रिताप्रमाणं सैरावैरा धांवूं लागला आहांत ! नुसता उमरावतीला मुक्काम टाकला म्हणजे उभ्या वऱ्हाडांतल्या रसिकांची जत्रा जमावी असा धंदा करून, आतां तुम्ही तालुक्यांतून आणि खेड्यांतून हिंडणार आहात का ? इतःपर धंदा चालू ठेवलात तर दिवसेंदिवस तुम्ही जास्तच पेचांत पडाल म्हणून मीं सांगितलेल्या दोन मार्गांपैकीं कोणता तरी एक मार्ग पत्करा, म्हणजे महाराष्ट्राला तुमचे-नव्हे स्वतःच्याच कलापूजनाचे-धिंडवडे तरी दिसणार नाहींत ! ”

चिंताक्रांत चेहरा करून नारायणराव म्हणाले, “ तीन तारखेला मी आणि बापुराव पिंपळगावला येतो आपण तिथें एकत्र जमून काय करायचं ते ठरवूं या ! ” तो तीन तारखेचा वायदा मला आशाजनक वाटला.

त्यानंतर मी घरीं जायला निघालो तेव्हां नारायणराव म्हणाले, “ आमच्याबरोबर दादरला येतां का ? ”

“ कुठं ? ”

“ गोहरबाईकडे ! ”

गोहरबाई कर्नाटकी मला माहित होत्या ! मुंबईच्या कलाजीवनांत नाना चाफेकरांनीं त्यांना गायिकेचें स्थान मिळवून दिलें होतें काहीं बोलपटांत कामें करून त्यांनीं कीर्ति मिळविली नसली तरी पैसा मिळविला होता, आणि मिळवीतही होत्या ! कान्होपात्रा नाटकानंतर गंधर्व मंडळीच्या नाटकांना त्या नेहमीं तिकिट काढून येत होत्या, पण नारायणरावांनीं त्यांची कधीं विचारपूस केली नव्हती मेनकेंतील “प्रियकर वश मजला” या पदाच्या चालीवर त्यांनी कोलंबिया कंपनीच्या ध्वनिमुद्रिकांत म्हटलेलें “ प्रियकर वश बाला ” हें पद फार लोकप्रिय झालें होतें. त्यांच्या आवाजांत गोडवा, तानेंत सहज फिरत आणि गायकींत नारायणरावांचा मौलिक ढंग होता यांत वाद नाहीं. त्यामुळेंच त्यांच्या जलशांना उत्तम लोकाश्रय मिळत असे.

आपली परंपरा चालवील अशी गायिका गंधर्व कंपनीच्या रंगभूमीवर आणायची इच्छा नारायणरावांच्या मनांत १९३३ सालपासून होती. पद्मावती शालिग्रामासबंधीं त्यांनीं खटपट केली, पण ती यशस्वी झाली नाही. त्या वेळीं कांहीं हितचिंतकांनीं गोहर-बाईचें नांव सुचविलें तें त्यांना पटलें नव्हतें. “ नारायणाला विश्रांति पाहिजे ” असें त्यांच्या मातुःश्रींना फार फार वाटूं लागलें होतें, आणि म्हणून “ गोहर गाते तरी कशी” हें पाहण्याकरितां, आईनीं आपल्या घरीं (१३-३-३४) एकदां तिचें गाणें केलें. त्या दिवशीं “ अवघाची संसार ” हें भजन गोहरबाई खरोखरच उत्तम म्हणाल्या.

“ गोहरबाईच्या घरीं कशाला ? ”-असा प्रश्न म्हणूनच मीं केला !

“ ही स्वारी (चोणकरांकडे बोट दाखवून) कंपनींत यायला तयार नव्हती—गोहर-

बाईनीं सांगितल म्हणून यांनी कबूल केल. गोहरबाईकडे मीं जावं अशी याची इच्छा आहे आणि मलासुद्धां त्यांचे 'थॅंक्स' मानले पाहिजेत-म्हणून जातो—चलतां का तुम्ही ? "

घड्याळाकडे पाहून मीं उत्तर दिलें, "नारायणराव, आतां यानतर दादरला जाऊन परत कधीं येणार ? तुम्हीच जा !"

"बर तर ! आतां आपली भेट होणार नाहीं-पण तीन तारखेला आम्ही नक्की येतो बर का !"-असें म्हणून नारायणरावांनीं माझा निरोप घेतला आणि त्यांची मोटर दादरकडे-आणि आपल्या लोकोत्तर कलाजीवनाच्या विपरीत समारोपाकडे माझ्या नजरेसमोर चालती झाली !

× × ×

गधर्व कपनी बद करा, नादारीचा अर्ज करा, कराचीला जाऊन राहा, असें जें जें मी बोललो तें पटल्यामुळें नारायणराव खिन्न झाले होते. पचवीस वर्षेपर्यंत ते आणि गधर्व कपनी यांना वेगळें अस्तित्वच नव्हतें. गधर्व कपनीवर मातेप्रमाणें त्यांची भक्ति होती, पत्नीसारखे तिला त्यानी शृगारले होते आणि कन्येप्रमाणे जपले होते. गधर्व कपनी बद करायचा विचार असह्य होऊन अगदीं अगतिक स्थितीत नारायणराव गोहरबाईच्या घरीं जाऊन पोहोचले, त्या वेळीं घडलेली हकीकत मला ओळकरांनीं सांगितली ती अशी:

सुरवातीचे आदरातिथ्य होऊन गप्पागोष्टी सुरू झाल्या, त्या ओघांत गोहरबाई म्हणाल्या,

"दादा, तुम्ही पुन एकदां सिनेमात काम करा"

"आता पुन्हा सिनेमात काम करायच नाही अस मीं ठरविल आहे—मीं पुरुषपार्ट केला—स्त्रीपार्टही केला. पण आपल्याला ते जमत नाही"

"दोनदा काम केल तस तिसऱ्यादा करा. कान्होपात्रा पिक्चर काढून तुम्हीं चोखामेळ्याच आणि मी कान्होपात्रेच काम कराव असं माझ्या मनात फार आहे."

"नको देवा, आता काम करायचीं ती गधर्व कपनींतच !"

"पण गधर्व कपनीत तरी किती दिवस काम करणार ?"

"प्रभु शक्ति देईल तोपर्यन्त करीन ! मी आता म्हातारा झालो हें खर आहे. बायकांचीं काम आता बायकांनीच केलीं पाहिजेत हे देखील खर आहे, पण बायका मिळतात कुठ ? आणि त्याचमुद्दां बरोबर आहे-सिनेमातले मोठाले पगार सोडून त्यानीं आमच्याकडे का यावं ?"

"अस का म्हणतां ?-गधर्व कपनींत कुणीही येईल !"

"आम्हीं प्रयत्न केला देवा-कुणी यायला तयार नाहीं."

"पण मी तयार आहें ना !"-गोहरबाई म्हणाल्या.

× × ×

नारायणरावांच्या भूमिका करायला गंधर्व कंपनींत येणारी स्त्री उत्तम गायिका असली पाहिजे हे निर्विवाद होतें. हिराबाई बडोदेकर या एकच तशा गायिका होत्या, पण त्या पुन: नाट्यव्यवसायांत येणें त्या वेळीं तरी शक्य दिसत नव्हतें. मग गोहरबाईंच्या बरोबरीची तरी दुसरी गायिका कुठे उपलब्ध होती? त्यांतही विशेष असें, कीं त्यांची गायकी कांहींशी नारायणरावांच्या जातीची होती.

गंधर्व कंपनी म्हणजे नारायणरावांच्या जीवनाची, जणूं काय, प्रतिमाच होती ती त्यांच्या कलेची कर्मभूमि, लौकिकाची विलासभूमि आणि आनंदाची उत्सवभूमि होती. आणि म्हणूनच प्रभात कंपनी सोडली त्या वेळीं गंधर्व मंडळी हें जणू काय आपलें माहेरघर आहे अशा आनंदानें ते तिच्याकडे धांवत गेले

ऑस्कर वाईल्डच्या Picture of Dorian Gray नामक कादंबरीच्या कथानकाची या ठिकाणीं मला आठवण होते. एका प्रख्यात चित्रकारानें आपल्या एका जिवलग, तरुण आणि सुंदर मित्राची प्रतिमा काढली. ती इतकी सुंदर आणि हुबेहुब वठली कीं, तो तरुण तिच्याशीं तद्रूप होऊन, स्वत:ऐवजीं तिच्याकडेच आत्मीयतेनें पाहूं लागला. ती तद्रूपता आणि आत्मीयता पुढें इतक्या पराकोटीला पोहोंचली की, आपल्या वाढत्या वयाचे आणि दुर्वर्तनाचे परिणाम त्या तरुणाला स्वत:च्या शरीरावर दृग्गोचर न होता त्या प्रतिमेंत दिसू लागले! नारायणरावांचे असेंच झालें. त्यांना पाहिलें तर त्यांच्या प्रकृतींत किंवा कांतींत कोणताच फरक दिसत नव्हता-परंतु त्यांच्या कलाजीवनाच्या अखेरच्या वर्षांतील अवकळा गंधर्व कंपनीच्या रंगभूमीवर मात्र प्रतिबिंबित झाली होती. ते चोळामोळा झालेले कपडे, ते रंग जाऊन विटलेले पडदे, ते कुटून तरी गोळा केलेले नट आणि कशी तरी साजरीं होणारीं नाटकें, या सर्व अवकळा त्यांच्या त्या प्रतिमेच्या ठायीं स्पष्ट दिसत होत्या!

× × ×

गोहरबाईंच्या त्या पांचच शब्दांमुळें, डोळ्यांसमोर पसरलेल्या अंधारात नारायणरावांना आशेचा एक तेजस्वी किरण दिसू लागला गोहरबाई गंधर्व कंपनीत आल्या तर कंपनी बंद करावी लागणार नाही, इतकेंच नव्हे, तर ती चांगली चालेल ही त्यांची खात्री झाली. त्या आनंदांतच ते उद्गारले,

"तुम्ही आलांत तर फारच उत्तम!"

× × ×

ही हकीकत जानेवारी महिन्याचा शेवट होईपर्यंत मला न समजल्यामुळें, तीन तारखेला नारायणराव–बापुरावांच्या वाटेकडे मीं उगीचच डोळे लावून बसलों होतो!

: १९ :

कर्नाटकी किमया !

: ५५ :

स्त्रिया पराक्रमावर नेहमींच मोहित होतात. रणांगणावर तरवार गाजविणें हा जसा पराक्रम, त्याचप्रमाणें एखाद्या वक्त्यानें, क्रिकेटपटूनें किंवा कलावंतानें बहुजनांवर मात करणें हा देखील पराक्रमच समजला पाहिजे. अशा पराक्रमाचें विलोभन उन्मादक संगीतानें आणि सौंदर्यानें वाढविलें असेल, तर त्याच्या ज्योतीवर किती स्वैरवर्तनी स्त्रिया एखाद्या फुलपाखराप्रमाणें बळी पडत असतील त्याची कल्पनाच केलेली बरी! परंतु, कलेची जपणूक चारित्र्यच करू शकतें अशा निष्ठेनें, बालगंधर्वांनीं स्त्रीविषयक संमोहाकडे अत्यंत कठोर मनानें पाठ फिरविली होती.

अशा सत्त्वशीलतेच्या मोबदल्यादाखल त्यांना संसारसौख्याचा आनंद मिळत होता असेंही नाहीं. नाटकवाल्यांचीं लग्नें होत नव्हतीं अशा जमान्यांत, एक गरीब घराण्यांतली आणि साधारण स्वरूपाची मुलगी त्यांच्या पदरीं पडून पवित्र झाली होती. वहिनी एकनिष्ठ होत्या, परंतु एका लोकोत्तर कलावंताच्या जीवनांत त्याच्या पायाखालीं फुलांच्या पायघड्या पसरतील अशा त्या नव्हत्या.

"नारायणरावासारखा पति मिळाला यांतच आयुष्याचें सार्थक झालें असें समजून वहिनींनीं आनंदांत रहायला पाहिजे होतें," हा नुसता तिऱ्हाइती उपदेश झाला. "तुला काय कमी आहे?" असें विचारणाऱ्याला "तुला"च्या जागीं उभा केला, म्हणजे त्याला देखील असेल तें कमीच वाटू लागतें. आपल्या पतीला कर्ज नसावें ही वहिनींची लालसा स्वार्थी, अनैसर्गिक किंवा अनाठायीं होती असें मला वाटत नाहीं. नेहमीं हजर असून वाढणाऱ्या कर्जाकडे उदार मनानें दुर्लक्ष करावें असें जर वहिनींनीं मनांत आणलें असतें तरी, त्यांचीं अनेक अपत्यें, आणि सर्वच पुत्र, कठोर काळानें हिरावून नेले! आणि सर्वस्वीं असह्य अपत्यनाशापासून स्त्रीला होणारें दुःख पुरुषाच्या दुःखापेक्षां शतपटीनें तीव्र असतें! आपल्या व्यवसायांत आणि पराक्रमांत रंगलेला पुरुष अपत्यनाशाचें दुःख विसरतो, परंतु मातृत्व हेंच जिचें सर्वस्व ती माता सदैव दुःखीच राहते या दृष्टीनें पाहिलें, म्हणजे १९२७ सालीं ताई वारली त्या वेळीं "मुलें मारायचें नाटक करतां म्हणून मुलें मरतात—" अशा वैतागानें एकच प्याला नाटक

बंद करायचा वहिनींनी आग्रह धरला तो देखील क्षम्यच ठरतो. धननाश आणि अपत्यनाश अशा दुःखामुळें, नारायणरावांनीं त्यांना कधीही आणि कांहींही कमी पडू न देतां त्यांचा वरचष्मा सदोदित मान्य केला असला तरी, वहिनींच्या स्वभावांत मूर्तिमंत असमाधान ठाण मांडून बसले आणि नारायणराव घरीं असले म्हणजे त्यांचा ताप तीन्ही त्रिकाळीं सुरू राहिला !

गोहरबाईच्या पहिल्या मुलाखतीनंतर त्यांनीं दरमहा पांचशें रुपये पगारावर गंधर्व कंपनींत येण्याचें कबूल केलें, आणि आपल्या भूमिका तयार होऊन रंगभूमीवर प्रवेश करावयास लागणाऱ्या एका वर्षाच्या कालावधींत बिनपगारी राहावयाचे ठरविलें. आपल्याबद्दलच्या आदरामुळें आणि नाट्यकलेसबंधींच्या हौसेमुळें स्वार्थत्याग करून गोहरबाई गधर्व कंपनींत राहिल्या आहेत, असा नारायणरावांचा त्यामुळें साहजिकच समज झाला !

—आणि त्याच वेळीं " गोहर येणार–ती सांगेल तसेंच नारायणराव इतःपर वागणार—" या कल्पनेनें नारायणरावांच्या कुटुंबीय मंडळींनीं एकदम असहकार पुकारला ! वहिनींनीं पुण्याचा रस्ता धरला आणि बापुराव मळवलीला बिऱ्हाड करून बसले. "कोणताही भेदभाव न करतां ज्यांचा आपण आजन्म संभाळ केला ती आपली कुटुंबीय मंडळी आपल्या पडत्या काळांत आपल्याला सोडून गेली, आणि अपरिचित गोहरबाई मात्र निःस्वार्थीपणानें आपली आणि गंधर्व कंपनीची काळजी वाहते आहे." असें दृश्य म्हणूनच नारायणरावांना दिसलें आणि त्याचा व्हायचा तोच परिणाम झाला ! त्यामुळें जगावरचाच विश्वास उडून कीं काय, नाशिकपासून पिंपळगावपर्यंतचें वीस मैलांचें अंतर तोडून ते माझ्याकडे सुद्धां आले नाहींत.

नारायणरावांवर सद्बुद्धीनें दडपण आणण्याकरितां, " पगाराची बाकी चुकती झाली नाहीं तर गंधर्व कंपनी सोडायची धमकी " कंपनींतील नोकरवर्गानें त्या वेळीं दिली ! त्याच सुमाराला नारायणरावांची दहा हजारांची शेवटची विम्याची पॉलिसी परिपक्व झाली होती, म्हणून अवश्य ते कागदपत्र घेऊन ते मे महिन्यांत मुंबईला गेले. त्या वेळीं मी मुंबईंतच होतों. विम्यासंबंधींच्या कागदपत्रांवर एखाद्या गॅझेटेड ऑफिसरच्या सह्या पाहिजे होत्या म्हणून ते ६–५–३८ रोजीं ओळकरांबरोबर माझ्याकडे आले.

नारायणरावांच्या हातीं येणाऱ्या स्वकष्टार्जित शिलकेंतील ती शेवटची रक्कम होती. 'आ' वासून समोर उभा असलेल्या भविष्यकाळासाठीं राखून ठेवतां येईल असा तो शेवटचा द्रव्यनिधि होता. कागदपत्रांवर सह्या करून मी म्हणालों, " नारायणराव, हे पैसे तरी वहिनींच्या हवालीं करा "–पण नाहीं ! दहा हजारांची रक्कम घेऊन नारायणराव नाशिकला गेले, आणि नोकरमंडळीच्या पगाराची बाकी देण्याकरितां बसल्या बैठकींत त्यांनीं तिचा विनियोग केला–संचित धनाच्या बाबतींत त्या दिवशीं ते कफल्लक बनले !

नाशिकनंतर औरंगाबादचा मुक्काम घेऊन गंधर्व मंडळी जळगांवला गेली. बापूराव मळवलीला आणि वहिनी पुण्याला होत्या. औरंगाबादच्या मुक्कामांत गोहरबाईनीं संशय-कल्लोळांत पहिली भूमिका केली, ती अयशस्वी झाली. त्याच वेळीं कांहीं मराठी वर्तमानपत्रांत नारायणराव धर्मांतर करणार आणि दुसरें लग्न करणार अशा बातम्या प्रसिद्ध झाल्या. त्यांच्या नियोजित धर्मांतराची निश्चित तारीख देखील वृत्तपत्रवार्ताहारांनीं प्रसिद्ध केली ! ऑगस्ट १९३८ मध्यें बालगंधर्वांची पत आणि इभ्रत जितकी खालीं गेली होती, तितकी कधींच गेली नसेल.

अशा स्थितींत (११-९-३८) ओळकरांसमवेत नारायणराव एका संध्याकाळीं माझ्याकडे पिंपळगांवला आले. गोहरबाई रंगभूमीवर अयशस्वी झाल्या तरी सुद्धां त्यांच्या सहकार्याचा आग्रह धरून, महाराष्ट्रीय रसिकांच्या सहानुभूतीला आणि आपल्या एके काळच्या उज्ज्वल लौकिकाच्या अवशेषाला नारायणरावांनीं मुकूं नये अशा धोरणानें मी पुष्कळ बोललो. तेव्हां नारायणराव म्हणाले,

" स्वत:चा सर्व पसारा सोडून गोहरबाई गंधर्व कंपनींत आली आहे—ती अयशस्वी झाली तरी तिला जा म्हणून मला सांगतां येणार नाहीं."

" ती फार मोठी चूक होईल, " मीं बजाविलें.

" आयुष्यांत मीं पुष्कळ चुका केल्या त्यांचे परिणाम भोगतोंच आहें. त्यापैकींच ही एक आहे असें समजा-जें नशिबांत असेल तें होईल ! "—त्यांना अशा निराश असहायतेनें बोलतांना पाहून मला आणि माझ्या पत्नीला फार वाईट वाटलें. आणि असेंही वाटलें कीं, गोहरबाईचें सहकार्य त्यांना लाभदायी होवो अशीच आपण आतां इच्छा करूं या !

त्यानंतर जळगांव, नागपूर आणि बडोदा असे मुक्काम घेत गंधर्व मंडळीनें गोहर-सहवर्तमान मुंबईत प्रवेश केला. दिवाळीच्या सुट्टींत मी मुबईला गेलो त्या वेळीं मृच्छकटिक नाटक (५-११-३९) पाहिलें. गोहरप्रकरणामुळें नारायणरावांनीं महाराष्ट्रीय रसिकांची एकजात अप्रीति संपादन केली असावी असा माझा समज होता. परंतु चारुदत्ताच्या वेषांत त्यांनीं प्रवेश करतांच भरगच्च भरलेल्या बालीवाला थिएटरमध्यें जी टाळी कडाडली, तिनें हेंच सिद्ध केलें कीं, बालगंधर्वांवरील मुंबईकरांचें प्रेम मातेच्या प्रेमासारखें निरपेक्ष होतें.

गोहरबाई वाईट दिसल्या नाहींत आणि गोड गाऊं लागल्या, पण त्यांच्यासारख्या गायिकेकडून अपेक्षिलेलें वजन मात्र त्यांच्या गाण्यांत दिसत नव्हतें. साधारण प्रेक्षकाला पाठ झालेले अभिनयाचे ठोकताळ देखील त्याच्या कामांत दिसू नयेत अशी अभिनयशून्यता फार तीव्रतेनें जाणवली. बाईच्या जन्मानें कानडी आणि सरावानें हिंदी जिभेला मराठी शब्दांचा नीट उच्चार देखील करतां येत नव्हता !

पहिल्या अंकाचा पडदा पडल्यानंतर मला, मुबईतील सुप्रसिद्ध चित्रकार आणि रसिक,

गणपतराव लाड भेटले. " मधुर जातिसुमनांचा वास यास येत असे-" हें कडवें म्हणतांना, चूर्णवृद्धानें मोठ्या प्रेमानें पाठविलेल्या शेल्याचा वास देखील बाईंनीं घेतला नव्हता, हें माझ्या लक्षांत आलें होतें. तें कडवें म्हणतांना बालगंधर्व इतका सुंदर अभिनय करीत, कीं त्या शेल्याला जणू काय मधुर जातिसुमनांचा वास खरोखरच येत आहे. बारा वर्षांपूर्वी ताईच्या मृत्यूनंतर त्यांनीं उमरावतीला येऊन त्याच दिवशीं रात्रीं वसंतसेनेचें काम केलें, त्या वेळींसुद्धां मधुर जातिसुमनांच्या परिमलाच्या आंनदाची छटा त्यांच्या चेहऱ्यावर दिसली होती. गणपतरावांनीं सुरुवातीला 'मधुर जातिसुमनांचा'च उल्लेख केला, आणि भूतकाळांतील, मधुर जातिसुमनांपेक्षां मधुर, स्मृतींची आठवण होऊन त्यांनीं एक दीर्घ निःश्वास सोडला! त्याच तद्रींत ते म्हणाले, "नारायणराव किती सुंदर काम करीत असत, नाहीं?"—खरोखर, नारायणरावांच्या भूमिकांची स्मृति झाली म्हणजे प्रत्येक रसिकाच्या तोंडून असेच उद्गार निघाले पाहिजेत!

परिस्थितीनें प्रेक्षकांवर सूड घ्यावा म्हणूनच कीं काय, वसंतसेनेचें काम असें नीरस आणि अभिनयशून्य होत असतां, अभिनयाची लयलूट करणारी " खरी वसंतसेना " चारुदत्ताचा वेष परिधान करून रंगभूमीवर दर्शन देत होती! " बालगंधर्व गंधर्व कपनींत असतां वसंतसेनेचें किंवा भामिनींचें काम गोहरबाईंनीं करावें कां आणि आम्हीं तें पाहावें तरी कां?"--असें प्रेक्षकांना वाटत होतें. शेजारीं उभ्या असलेल्या नारायणरावांच्या स्त्रीभूमिकांची स्मृति, गोहरबाईच्या चिमुकल्या कर्तबगारीची फार मोठी सवत ठरत होती. गद्यप्रधान मानापमानांत तर गोहरबाईची असहायता अधिकच उठावदारपणानें प्रत्ययाला आली.

या मुक्कामांत अल्लादियाखांसाहेब वारंवार नाटकाला येत होते. नारायणरावांचा आवाज नादुरुस्त असला म्हणजे अत्यत वात्सल्यानें, खांसाहेब त्यांना आपल्या ठेवणींतल्या युनानी वड्या देत असत. नारायणरावांच्या " नाथ हा माझा " या स्वयंवरांतील पदाला अनुलक्षून, " पांच स्वरोंका यमन राग सारी दुनिया गाती है--लेकिन ऐसा कोन गाता है," असे उद्गार कित्येक वर्षांपूर्वी खांसाहेबांनीं काढले होते. यापेक्षा अधिक मोलाचें प्रशस्तिपत्र बालगंधर्वांच्या गानसपदेला कधीं मिळालें नसेल-खरोखर बालगधर्वांचें कौतुक खांसाहेबांनींच करावें!

मानापमान नाटक लागलें तेव्हां (५-१२-१९३९) काकासाहेब खाडिलकर हजर होते. अठ्ठावीस वर्षांपूर्वींची भामिनी धैर्यधराच्या वेषांत दिसते कशी तें त्यांना पहावयाचें असेल! दुसऱ्या अंकानंतर काकासाहेब रंगपटांत आले आणि साश्रु लोचनांनीं त्यांनीं बालगंधर्वांना आशीर्वाद दिला, " परमेश्वर तुला कधींही कमी पडूं देणार नाहीं!" खरोखरच, बालगधर्वांची काळजी खाडिलकरांनींच वाहावी!

चौथ्या अंकाला गोविंदराव टेंबे हजर होते. नारायणरावांनीं "भालीं चंद्र असे धरिला" हें पद म्हटले तेव्हां त्यांना गहींवर आला. खरोखर, व्यावसायिक हेवदावे विसरून नारायणरावांचें कौतुक सुरेल माणसानेंच करावें!

परंतु हे तुरळक अनुभव नाटक रंगवूं शकले नाहींत. त्यानंतर (३१-१२-३९) स्वयंवर नाटक लागलें. रणधुरंधर सेनापतीचा पोषाख चढवून ज्या आत्मविश्वासाने आणि दिमाखानें नारायणरावांना मानापमानांत प्रवेश करतां आला नाहीं, त्या आत्मविश्वासानें आणि दिमाखांत रुक्मिणीनें पहिलीं चार पाउलें रंगभूमीवर टाकतांच प्रेक्षकांची अंत:करणें तिनें निमिषार्धांत काबीज केलीं.

मुंबईनंतरच्या प्रत्येक मुक्कामांत नारायणरावांच्या स्त्रीभूमिकांसाठींच गर्दी जमूं लागल्या-मुळें गोहरबाईंची अयशस्विता जगजाहीर झाली. रंगभूमीवर त्या वाईट दिसत नव्हत्या आणि त्यांच्या गायनांतील गोडवा निर्विवाद होता. अभिनयाचें शिक्षण मिळून जर त्यांच्या ठायीं आत्मविश्वास निर्माण झाला असता, तर त्यांच्या गाण्याचाही जास्त प्रकाश पडला असता. परंतु त्यांना सुशिक्षण मिळालें नाहीं, नारायणरावांनीं देखील आपल्या लोकप्रियतेचें साह्य घेऊन पुरुषभूमिकांवर मेहेनत घेतली नाहीं आणि आपली गानसंपदा पुरुषपार्टाला अनुकूल अशा पद्धतीनें राबविली नाहीं. एखादा चतुर तालीममास्तर जर सुरुवातीलाच ठिकाणावर असता, तर गंधर्व कंपनीचा तो नवा अवतार देखील यशस्वी झाला असता. गणपतराव बोडस नाशिकच्या नाटयसंमेलनाचें अध्यक्षपद साजरें करून चाळिसगांवला (२६-३-४०) आले त्या वेळीं मीं तसा प्रयत्न केला, पण तो यशस्वी झाला नाहीं.

अयशस्वी झालेल्या गोहरप्रकरणामुळें नारायणरावांनीं प्रथम रसिक समाजाची अप्रीति संपादन केली, आणि नतर तिचें अनास्थेंत पर्यवसान झालें. कंपनीची घडी पूर्णपणें विस्कटल्यामुळें, कपनीच्या पूर्वायुष्यांत अचिंतनीय असे "नायगांव"–"अक-लूज" अशासारखे मुक्काम ऐकूं आले—म्हणजे कंपनी महाराष्ट्रांत आहे कीं लिबियांत आहे तेंच समजत नसे ! नायगांव आणि अकलूज नंतर कपनी सिद्दीबराणी किंवा एल अलामेनला जाणार आहे अशी जाहिरात वाचूनही मला आश्चर्य वाटलें नसतें ! या सर्वांवर कळस म्हणूनच कीं काय, वहिनी परलोकवासी झाल्या आणि कराचीचे लालाजी देखील निधन पावले. या दोन दुष्ट अपघातांमुळें नारायणरावांना जुन्या परंपरेशीं जोडूं शकणारा एकच दुवा, आणि प्रसंगविशेषीं निवाऱ्याची छाया दाखविणारा कराचीचा मार्ग–या दोन्ही गोष्टी नाहींशा–अगदीं कायमच्या नाहींशा झाल्या ! विल्यम कैसरच्या कारकीर्दीबद्दल लिहितांना विन्स्टन चर्चिलनें म्हटलें आहे, "तो त्याचा दोष नव्हता–त्याचें नशीब होतें तें !–(It was not his fault–it was his fate)–" नारायणरावांबद्दल मी तसेंच म्हणेन !

परतु स्वतःला सुप्रतिष्ठित समजणाऱ्या नारायणरावांच्या कांहीं निकट परिचितांनीं त्या प्रसंगीं जें धोरण स्वीकारलें, तें मनुष्य स्वभावावर दारुण प्रकाश टाकणारें होतें. ती मडळी स्वतःला सर्व सद्गुणांचें माहेरघर कल्पून नाना प्रकारचीं भाष्यें करूं लागलीं होतीं. कंपनींतील खऱ्याखोटया आणि क्षुल्लक हकीकतींची आसुरी आनदानें चर्चा करणारीं

पत्रें एकमेकांना लिहिलीं जात होतीं. एखाद्याविषयीं नेहमीं वाईट बोलून त्याच्या अवनत कालीं, " अहो, मी सांगत नव्हतों ? "—असा यशस्वी भविष्यवेत्त्याचा आव आणणें फार सोपें असतें. परंतु, स्वतःच्या कलाजीवनाचें नारायणरावांनीं काय वाटेल तें करून घेतलें असलें, तरी ज्या स्नेही मंडळीशीं ते सदैव दिलदारपणाने वागले, त्या सर्वांनीं त्यांच्या दैवदुर्विलसिताकडे सहानुभूतीनें पाहून, निदान गप्प बसण्याचें जगी औदार्य दाखविलें असतें तरी तें शोभून दिसलें असते. परंतु नारायणरावांच्या दुर्दैवावर हीन वृत्तीनें टोंच्या मारण्याचें पुण्यकृत्य कांहीं महाभाग करीत असले, तरी उदार अंतःकरणाचे रसिक महाराष्ट्रांतून देशोधडीला लागले नव्हते. बालगधर्वांच्या कलेसंबधींची रसिकता, त्यांनीं महाराष्ट्रीय जीवनांत निर्माण केलेल्या आनंदासंबधींची कृतज्ञता आणि त्यांच्या नूतन परिस्थितीबद्दल सहानुभूति फार मोठ्या प्रमाणांत जिवत होती, म्हणूनच नाट्यशताब्दि-महोत्सवाचा बादशहा अशा मुंबईच्या महोत्सवाचें अध्यक्षपद त्यांना शेवटीं बहाल करून, प्रत्येक महाराष्ट्रीय कृतार्थ झाला ! जगांत जें चांगलें आहे तें वाईटापेक्षां प्रभावी आहे. म्हणूनच विधात्याची सृष्टि जिवत राहिली आहे. नव्हे का ?

गधर्व कंपनीच्या शेवटच्या कालखडाचा इतिहास लिहिण्यांत स्वारस्य नाहीं. आम्ही कांहीं मित्र मंडळी पूर्वकालची स्मृति कायम ठेवून सहानुभूतीनें वागत होतों, पण ती सर्वस्वी मानसिक सहानुभूति होती. बालगंधर्वांना पहिलें कर्ज झालें त्या वेळीं दीडलाखांची पर्स गोळा करणारा धनिक वर्ग नाट्यकलेकडे पाठ फिरवून केव्हांच सिनेमाव्यवसायांत रंगला होता. नारायणरावांनी दिलेल्या देणग्या, " स्वतःची जाहिरात करण्याकरितां दिल्या—मीं मात्र तसें कधीं केलें नाहीं " (भूमिका पृ ३२२)—असें गणपतराव लिहितात. परतु एखाद्या कलावतासाठीं दीड लाखाची देणगी गोळा व्हावी हे अपूर्वच, आणि ती त्यानें नाकारावी हें तर सर्वस्वी अभूतपूर्वच समजलें पाहिजे ! नारायणरावांची ती बिनतोड बहाद्दर कृति त्यांच्या कलागुणांबरोबर सदैव लक्षांत ठेवण्यासारखी आहे.

—आतां मात्र हजारो रुपये ओवाळून टाकणारे धनिक गधर्व कंपनीच्या पाठीशीं नव्हते. अशा स्थितींत ज्या एका महाराष्ट्रीय धन्वतऱ्यानें नारायणरावांप्रमाणें इतर अनेक कलावतांचें आयुरारोग्य वर्षानुवर्ष संभाळलें होते, त्याच्या सहाय्यामुळेंच गधर्व कपनीचें जीवन १९४३ पर्यंत सुसह्य झालें. त्यांचें नांव डॉ. रामकृष्ण हरी भडकमकर.

परतु गोहरबाईंना गधर्व कंपनींत जें वर्चस्व मिळालें होतें, त्याचा सदुपयोग करण्यासारखा नाट्यव्यवसायाचा अनुभव बाईंना नव्हता. शंभर मंडळींना एकत्र वागविणे आणि भोंवतालीं जमणाऱ्या गर्दींतले खरे हिंतचिंतक ओळखणें, या गोष्टी बाईंना साधण्यासारख्या नव्हत्या. त्यामुळें भडकमकरांच्या सुरुवातीच्या सदिच्छेनें आणि गोहरबाईंच्या इच्छेप्रमाणें चालणाऱ्या नारायणरावांच्या लहरीनें अखेर अत्यंत एकांगी आणि आततायी मजल गांठून, गंधर्व कंपनीचे अकल्पित धिंडवडे जगाला दाखविले !

१९३५ साली बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व कंपनीची पुनर्घटना केली तरी गंधर्व कंपनी बालगंधर्वांचीच होती. १९४४ च्या जानेवारी महिन्यानंतर मात्र बालगंधर्वांशिवाय भडकमकरांनीं कशी तरी चालू ठेविलेली गंधर्व मंडळी बालगंधर्वांची नव्हती—आणि बालगंधर्वही तिचे नव्हते !

प्रतिमेची पाद्यपूजा : ५६ :

१९३७ साली गंधर्व कंपनी सोडल्यापासून गंगाधरपंत लोंढे पुण्याला वास्तव्य करून होते. भालबा पेंढारकरांच्या बोलपटांत गोपीचंद–रामदास वगैरे भूमिका करून ते चांगले पैसे मिळवीत होते, ओडियन रेकॉर्डस् कंपनीनें प्रकाशित केलेल्या त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका लोकप्रिय झाल्या होत्या आणि गणपतिउत्सवांत त्यांचें गाणे झालें म्हणजे शेंकडों श्रोत्यांची गर्दी जमत होती. दिवसेंदिवस निकृष्ट स्थितीप्रत जाऊ लागलेल्या नाट्यव्यवसायांत, मालकीची जबाबदारी पत्करून, पुनः उडी घेण्याचें त्यांना कांहीं कारण नव्हतें. परंतु आपल्या सुरेल गायनाची त्यांना जाणीव होती, संस्थेच्या उत्कर्षासाठीं पडतील ते कष्ट करायचा खंबीर आत्मविश्वास त्यांच्याठायीं होता आणि रंगभूमिविषयक त्यांची हौस असामान्य होती. नाटकांचें खरें मर्म समजून गायनाभिनयाची गोडी त्यांना नुकतीच लागल्यामुळें, त्यांच्या रंगभूमीविषयक नवोदित आकांक्षा अतृप्त राहिल्या होत्या.

मधूनमधून त्यांना वाटायचें—" पुनर्घटित गंधर्व मंडळी जर आपण यशस्वी रीतीनें चालविली, तर तशीच एखादी नाट्यसंस्था कां चालवूं शकणार नाहीं ? गंधर्व मंडळींत आपल्याला वन्समोअर मिळत होते तसे पुनः कां मिळू नयेत ? गणपतिउत्सवाच्या मंडपांत आपलें गाणें ऐकायला जमणारे श्रोते आपल्या रंगमंदिरांत आल्याशिवाय कसे राहतील ? मग आपणही एक नाटक कंपनी काढूं या कीं ! "

परंतु बालगंधर्वांच्या छायेंत लौकिक मिळविणें किंवा गंधर्व मंडळीच्या पुण्याईची ढाल जवळ बाळगून पुनर्घटित गंधर्व मंडळीचा व्यवसाय करणें वेगळें, आणि नाट्यकलेच्या विपरीत अवस्थेंत एका नव्या नाट्यसंस्थेचा संसार थाटणें वेगळें होतें. गणपती उत्सवांतील फुकटचे श्रोते आणि नाट्यव्यवसायाला अवश्य असे विकतचे प्रेक्षक यांच्यातलाही भेद समजावून सांगून, मीं त्यांच्या उतावळ्या हौसेला पायबंद घातला होता. जवळजवळ दीड वर्षपर्यंत त्यांच्या मनाची एकसारखी ओढाताण चालली होती. एखादें प्रभावी नवें नाटक मिळाल्याशिवाय धंदा सुरू करणें धोक्याचें आहे, हें मात्र त्यांना पटलें होतें. अत्र्यांचें नाटक निश्चितपणें मिळत असलें तरच कंपनीचा मुहूर्त करावा, पण मुहूर्ताच्या दिवशीं फोडायच्या नारळाप्रमाणें बसवायचें अत्र्यांचें नाटकही तयार पाहिजे असें शेवटीं ठरलें !

गंधर्व मंडळीच्या नव्या घर्डीतून बाहेर पडलेले मास्तर दुर्गाराम आणि अभ्यंकरां-सारखे नट, आणि इतर अनेक माजी नाटयसंस्थातलें कांहीं नट पुण्याला वास्तव्य करून होते. ते लोंढ्यांच्या बिऱ्हाडीं जमू लागले. "तुम्ही कंपनी काढा–कंपनी चांगली चालेपर्यंत आम्ही अर्ध्या पगारावर राहूं," अशासारखीं आश्वासनें लोंढयांना मिळालीं. बाबुराव अत्रे नाटक देतील असेंही लोंढयांना वाटलें. त्यामुळे उतावीळ होऊन, अत्र्यांचें नाटक हातांत पडण्याअगोदर त्यांनीं राजाराम संगीत मंडळीची स्थापना केली. कपडालत्ता, देखावे, साथीची सजावट, अशा सर्व बाबतींत गंधर्वपद्धतीवर तयारी करतांना जवळच्या आठदहा हजारांच्या पुंजीला त्यांना कर्जाची जोड द्यावी लागली. कपनीच्या मासिक खर्चाचें प्रमाण त्यांनीं अगदीं कमी ठेवलें होतें आणि खर्च भागण्याइतकें उत्पन्न होईलच ही त्यांची खात्री होती. १९३९ सालच्या दसऱ्याच्या शुभ मुहूर्तावर त्यांच्या राजाराम कंपनीचा पहिला खेळ लागला, पण एकाही खेळाला उत्पन्न होईना! एका चांगल्या कंपनींत बहुमोलाची भर टाकण्यासारखे नाटयगुण लोंढयांच्या ठायीं होते, पण स्वसामर्थ्यावर गर्दीला खेंचून घेण्याइतके ते प्रभावी नव्हते. चित्रपटव्यवसायांत त्यावेळीं आपादमस्तक गुंतलेल्या अत्र्यांचें नाटक लोंढ्यांना मिळालें नाहीं. दिवाळीच्या सुटींत मी मुद्दाम पुण्याला गेलों त्या वेळीं अवघ्या वीस दिवसांत जमीनदोस्त होऊं पाहणारा राजाराम मडळीचा पसारा भोंवतालीं मांडून, व्याकुळ झालेले लोंढे माझ्या दृष्टीला पडले–किलोत्पाटीव वानरासारखी त्यांची स्थिति पाहून प्रत्येकाला हळहळ वाटत होती. परंतु त्यांनीं स्वतः मात्र धीर सोडला नव्हता!

नव्या नाटकाची उणीव गडकऱ्यांच्या प्रेमसन्यास नाटकाला सगीत पेहेराव चढवून भरून काढावी असें ठरलें. प्रेमसंन्यास नाटक सगीत करून बसवायची कल्पना कित्येक वर्षांपूर्वी पेंढारकरांना पटली होती; परंतु कांहीं व्यवहारिक अडचणींमुळें ती फळाला आली नाहीं. लोंढयांनीं मंजूबाळ गडकऱ्यांकडून (राम गणेश गडकऱ्यांचे बधु) प्रेमसंन्यासाची परवानगी मिळविली. मी पुण्याला गेलो त्या वेळीं पदें करण्याची कामगिरी माझ्याकडे आली आणि लोंढयांची हौस पाहून मास्तर कृष्णरावांनीं चाली द्यायचें कबूल केलें. नाटकाच्या तालमी घ्यायच्या कुणीं, हा प्रश्न बिकट होता! परंतु चिंतामणराव कोल्हटकर रिकामेच होते–त्यांनीं मोठ्या हौसेनें तालमींची जबाबदारी पत्करिली.

"सौभद्र, मानापमान, मृच्छकटिक आणि विद्याहरण हीं जुनीं नाटकें आणि संगीताचा पेहराव चडविलेलें प्रेमसन्यास नाटक घेऊन, राजाराम मंडळी पुण्याच्या अयशस्वी मुक्कामानतर दक्षिण महाराष्ट्राच्या दौऱ्यावर निघाली. गंधर्व मंडळीच्या परपरेशीं सन्माननीय सांधा जोडण्यासाठीं, बापुराव राजहंसांना व्यवस्थापकाच्या गादीवर लोंढयांनीं मोठया मानानें बसविलें होतें. सातारच्या मुक्कामापासून स्वतः कोल्हटकर नाटकांत कामें करूं लागले, तरी देखील १९४० च्या मे महिन्यांत मी कोल्हापुरला गेलों तेव्हां कंपनीच्या सांपत्तिक स्थितींत बदल झाला नव्हता. बेळगांव, लातूर वगैरे

मुक्काम घेत घेत राजाराम मंडळी नागपूरला जाईपर्यंत उत्पन्नाचें प्रमाण मागील अंकावरून पुढें चालू होतें. दरम्यानच्या काळांत वरेरकरांचें 'सोन्याचा कळस,' आणि साठ्यांचें 'छापील संसार' नांवाचें एक गद्य नाटक संगीताचा साज चढवून लोंढ्यानीं रंगभूमीवर आणलें होते. त्या आपत्काळांत विपरीत परिस्थितीशीं सतत दोन वर्षेपर्यंत झगडून, राजाराम मंडळी जिवंत ठेवण्याचें श्रेय लोंढ्यांच्या हिंमतीला आणि चिंतामणरावांच्या महत्त्वाकांक्षी उद्योगशीलतेलाच दिलें पाहिजे. परतु, इतका पसारा मांडून आणि कष्ट करून राजाराम मंडळीचा व्यवसाय यशस्वी होत नाहीं हें अनुभवाला आल्यामुळें, नशीबाचा अधिक अंत न पाहतां १९४१ सालअखेर कंपनी बंद करावी असें मत मीं व्यक्त केलें, त्याला कोल्हटकरांचा दुजोरा मिळाला आणि लोंढ्यांना आमची कल्पना पटली !

राजाराम मंडळी बंद होणार हें अशा रीतीनें नक्की ठरल्यामुळें कोल्हटकरांनीं अत्रे पिक्चर्सच्या 'वसंतसेना' बोलपटांत शकाराची भूमिका करावयाचा करार केला, आणि रांगणेकरांच्या "नाट्यनिकेतन"च्या पहिल्या 'आशीर्वाद' नाटकांत एक भूमिका करण्याचीही कामगिरी पत्करिली. परंतु त्याच वेळीं (सप्टेंबर १९४१) राजाराम मंडळीला नागपूरच्या मुक्कामांत अचानक चांगलें उत्पन्न होऊं लागलें. कंपनीचा दुसरा वाढदिवस थाटामाटानें साजरा करावा असें त्यामुळेंच लोंढ्यांना वाटलें आणि त्यांनीं त्याप्रीत्यर्थ गोविंदराव टेंब्यांना मानाचे आमंत्रण दिलें. नाट्यव्यवसायाच्या विपरीत परिस्थितींत इतक्या खंबीरपणानें चालविलेली संस्था जिवंत राहावी असें गोविंदरावांना फार वाटलें, पण लोंढ्यांचा अगदीं नाइलाज झाला होता ! त्या समारंभाला लोंढ्यांच्या आणि गोविंदरावांच्या आग्रहाप्रमाणें मी हजर राहू शकलों नाहीं, म्हणून १९४१ च्या डिसेंबर महिन्यांत स्वतः गंगाधरपंतच माझ्याकडे चाळिसगांवला आले. "भावबंधनाची मीं परवानगी मिळविली आहे—मास्तर दिनकर कंपनींत राहिला आहे—चिंतामणरावांच्या जागीं नानासाहेब फाटक आले आहेत—मुंबईला तीन महिन्यांचा मुक्काम ठोकून जे पैसे मिळतील त्यांचा उपयोग कर्जफेडीकडे करून मार्चअखेर कंपनी बंद करतो," अशी योजना त्यांनीं मला सांगितली आणि ते मुंबईला निघून गेले.

राजाराम मंडळीची सुरुवात होऊन सात आठ महिने झाले तरी उत्पन्न होईल, तेव्हां कोल्हटकर-लोंढ्यांच्या डोक्यांत कांहीं तरी अचाट कर्म करून परिस्थितीवर मात करण्याच्या कल्पना सुरू झाल्या होत्या. "आपल्या हातीं हमखास शस्त्र नसेल तर तें मिळविलें पाहिजे," हें एकच सूत्र घोकायला त्यांनीं सुरुवात केली होती.

तत्पूर्वी अत्र्यांच्या ब्रह्मचारी बोलपटांतील विनोदी भूमिकेमुळें दामुअण्णा मालवणकरांनीं अतोनात यश मिळविलें होतें. नाट्यव्यवसायांत असतां नानबा गोखल्यांच्या हाच मुलाचा बाप नाटकांत डॉ. पशूची भूमिका करून, दामुअण्णांनीं थोडीशी प्रासंगिक लोकप्रियता मिळविली होती. त्यानंतर ते बलवंत मंडळींत कित्येक वर्षे दुय्यम विनोदी

भूमिका करीत होते, पण मास्तर दिनकरांसमोर किंवा त्यांच्या अपरोक्षही, रंगभूमीवर त्यांचा कधीं प्रभाव पडला नाहीं. याच्या उलट ब्रह्मचारी बोलपटानंतर ते सिनेमाच्या एखाद्या खेळाला हजर राहणार आहेत असें समजलें, तरी अफाट गर्दी जमूं लागली. अशा " गर्दीजमावू " नटाचें सहकार्य जर आपल्याला मिळालें तर मोजतां मोजतां पुरेवाट होण्याइतकें उत्पन्न होईल, अशा कल्पनेनें लोंढे–कोल्हटकरांनीं दामुअण्णांशीं वाटाघाटी सुरू केल्या आणि त्यांनीं मागितलेलें भरपूर वेतन लोंढ्यांनीं कबूल केल्यामुळें, कोल्हापुरच्या मुक्कामांत (मे १९३९) दामुअण्णा प्रेमसंन्यासांतील गोकुळच्या भूमिकेंत राजाराम मंडळीच्या रंगभूमीवर चमकले. परंतु दामुअण्णांचा बार कोल्हापूरला फुसका ठरला आणि इतर गांवींही त्यांचा अपेक्षेप्रमाणे प्रभाव पडला नाहीं ! सिनेमांतील यशस्वी नटाला फुकट पाहणें आणि त्याचें नाटक पाहणें, यांतील फरक त्यामुळें सर्वांच्याच लक्षांत आला !

बालगंधर्व, दाते, बोडस, फाटक, कोल्हटकर आणि लोंढ्यांसारखे नट रंगभूमीप्रमाणें चित्रभूमीवर रंग मारूं शकले नाहींत, म्हणून चित्रभूमीचे अंध पक्षपाती त्यांची कुचेष्टा करतांना दिसून येतात. परंतु चित्रपटांत 'त्रिखंड कीर्ति' मिळविलेले नट रंगभूमीवर प्रभावी ठरतील असें मला वाटत नाहीं. या विधानाची कसोटीच पहावयाची असेल, तर चित्रपटांतील नायक–प्रतिनायकांनीं दाते–बोडस–फाटकांच्या भूमिका करून दाखवाव्या, किंवा 'सौंदर्यसाम्राज्ञींनीं' सिंधु–देवयानीच्या,–फार कशाला, साधी रेवतीची भूमिका करून दाखवावी ! सुवर्णमंदिर बोलपटांत अनेकांबरोबर अपेशी ठरलेल्या ज्योत्स्नाबाई भोळे नाट्यनिकेतनची रंगभूमि अक्षरशः गाजविताहेत हें विसरतां कामा नये. त्याचें कारणच असें कीं, चित्रपटाच्या आणि नाटकाच्या दिग्दर्शनाचें तंत्रच मुळीं वेगळें आहे. दाते–फाटक–कोल्हटकरांनीं चित्रभूमीवर काम केलें त्या वेळीं त्यांच्या हाडीमासीं खिळलेला अभिनय " नाटकी " वाटला, परंतु मूकचित्रपटांचा जमाना चालू असतां नाना फाटक चित्रपटीय अभिनयाचे कांहीं प्रकार रंगभूमीवर करीत असत ते देखील विकृत आणि परकीयच वाटत होते. बोलपटांत सर्व कांहीं योजनापूर्व असतें, तर वैयक्तिक जबाबदारीनें रंगभूमीवर वावरतांना सामान्य नट उघडा पडतो. पन्नास वेळां 'रीटेक (Retake)' घेऊन तयार केलेल्या चित्रपटांत जें चांगलें तेंच प्रेक्षकांच्या नजरेला पडतें, पण रंगभूमीवरील नट अडखळला, त्याची नक्कल चुकली किंवा त्यानें एखादी बेसूर तान मारली, तर ती सुटलेल्या बाणाप्रमाणें मागें घेतां येत नाहीं ! सहा महिने कष्ट करून रंगभूमीवर आलेलें नाटक एका वेळीं एकाच गांवांतल्या एकाच रंगमंदिरांत दाखवितां येतें, पण तितक्याच अवधींत तयार झालेला चित्रपट एकाच वेळीं अनेक ठिकाणीं दाखवितां येतो, या यांत्रिक भेदामुळेंच बोलक्या चित्रपटांनीं नाटकावर मात केली ! नाट्यकलेवर मात केली ती चित्रपटांच्या यंत्रसामुग्रीनें, चित्रपटकलेनें नव्हे !

नुसत्या कलेचाच विचार केला तर ज्यांनीं महाराष्ट्रांत बोलपटांचा संसार प्रथम मांडला आणि यशस्वी केला, त्यांपैकीं बहुतेक कलावंत रंगभूमीनें पुरविले होते किंवा

रंगभूमीच्या छत्राखालीं वाढले होते. रंगभूमीच्या आसमंतांतील कित्येक कलावंत चित्रपटसृष्टींत प्याद्याचे फर्जी झाले. दाते-टेंबे-फाटक-कोल्हटकरादि नट रंगभूमीनें पुरविले, विनायकराव कर्नाटकी आणि केशवराव भोळ्यांची संगीत-समाराधना रंगभूमीच्या छायेंतच साजरी झाली होती, मास्तर कृष्णराव आणि गोविंदराव टेंब्यांसारखे संगीतदिग्दर्शक रंगभूमीनेंच चित्रभूमीला अर्पण केले होते, आणि भालजी पेंढारकर किंवा विश्राम बेडेकरांसारखे दिग्दर्शक नाटयकलेची भलामण घेऊनच चित्रपटसृष्टींत गेले ! ज्यांनीं आपल्या विनोदी पटकथांमुळें पटकथालेखकाचें महत्त्व प्रस्थापित करून विनोदाचें दालन उघडलें ते बाबुराव अत्रे रंगभूमीचे पायिक होते, प्रसंगपूर्ण आणि बंदिस्त कथानकं लिहिणारे औंधकर नाटयकलेचेच सेवक होते, आणि बोलपटसृष्टींतील पहिल्या प्रभावी नटीनें, दुर्गाबाई खोटयांनीं, बालगंधर्वांचीं नाटकें पाहिल्यामुळेंच अभिनयाचें अभिजात स्वरूप ओळखलें होतें हें, मला वाटतें, त्या सुद्धां नाकबूल करणार नाहींत.

राजाराम मंडळीची कारकीर्द सपुष्टांत आणण्याकरितां लोंढ्यांनीं मुंबईचा मुक्काम घेतला, त्या वेळीं बोलपटांतील तोच " तो ठराविकपणा " मुंबईकरांना नकोसा झाला होता ! लोंढे मुंबईला गेले तेव्हां बोलपटांचा पहिला बहर ओसरून, चांगलें नाटक पाहण्यासाठीं मुंबईचा रसिकसमुदाय बेचैन झाला होता. कथालेखकांच्या अभावीं बोलपटांचा संसार मोडकळीला येत चालला होता.

नाट्यसृष्टीनें लेखकांचा मुलाहिजा बाळगला म्हणूनच तिला थोरथोर लेखकांचें साहाय्य मिळालें, आणि तिच्या छत्राखालीं नवे खंदे लेखक उदयाला आले. परंतु चित्रपटसृष्टीने पटकथालेखकांचा मूळापासूनच मुलाहिजा न बाळगल्यामुळें तिला सिद्धहस्त लेखकांची वाण पडली, आणि नव्या लेखकांची खाण ती होऊं शकली नाहीं ! यंत्रसिद्ध द्रव्यार्जनाच्या दिमाखांत पटकथालेखकांना अनावश्यक आणि कःपदार्थ लेखण्याचा हा शिरस्ता, आमच्या चित्रपटकलेला मारक ठरल्याशिवाय राहणार नाहीं ! दुसऱ्या महायुद्धा-मुळें बहुजनांच्या खिशांत जास्त पैसे खेळूं लागून ते दिसेल त्या करमणुकीच्या मागें धांवले नसते, तर चित्रपटकलेचा बोजवारा उडाल्याशिवाय राहिला नसता ! कांहीं सन्मान्य अपवाद सोडले, तर चित्रपटसृष्टींत प्रवेश करून " कांहीं नटींचा कबजा मिळवितां येतो," म्हणूनच कित्येक धनिक तिला अद्याप पोसताहेत ! कांहीं सन्मान्य अपवाद सोडले, तर चित्रपटांचे कित्येक नेते देखील अशा धनिकांच्या आधारानें आपल्या दैनंदिन चैनी चालतात म्हणूनच खुष आहेत ! आणि म्हणूनच चित्रपटसंस्थांचीं नांवें, त्या संस्थांचे नेते, आणि त्यांच्या पाठीशीं उभे राहणारे रंगेल धनिक वारंवार काया-पालट करीत आहेत. आमच्या चित्रपटकलेचा मला अभिमान आहे, आणि तिचे व्ही. शांताराम, विनायकराव कर्नाटकी, भालबा पेंढारकर असे नेते माझ्या मित्र-परिवारांत आहेत. परंतु नाटयसृष्टींत नाटककाराला गादीवर बसवून नाटयसंस्थेचा मालक उघड्या जाजमावर बसत असे. तें महत्त्व चित्रपटसृष्टीनें पटकथालेखकांना

दिलें नाहीं, तर युद्धकालीन बेगडी भरभराट नाहींशी झाल्यावर चित्रपटसृष्टीचा डोलारा ढासळल्याशिवाय राहणार नाहीं अशी मला भीति वाटते !

चित्रपटांसंबंधीं निर्माण होत चाललेल्या तत्कालिन निरुत्साहाचा लोंढयांना फार फायदा मिळाला. " नुसत्या भावबंधनालाच नाहीं–तर सौभद्र–विद्याहरणाच्या प्रयोगांना-देखील चिक्कार उत्पन्न होतें आहे, " अशी बातमी मला विनायकराव पटवर्धनांनीं १९४२ च्या मे महिन्यांत दिली. विनायकराव मला भेटले त्या दिवशींच मी मुंबईला गेलों होतों. लोंढयांच्या कंपनींत मास्तर दुर्गारामाऐवजीं राहिलेला मास्तर नरेश, नायिकेच्या भूमिका इतक्या व्यवस्थित आणि समजुतीनें करीत होता, कीं त्याचा फार बोलबाला झाला होता. सारांश, राजाराम मंडळी कायमची बंद करण्याकरितां घेतलेल्या मुंबईच्या मुक्कामानें, ती चालू ठेविलीच पाहिजे असा कौल लोंढयांना दिला !

मुंबईनतर कंपनी पुण्याला गेली. तिथें एकटें भावबंधन नाटक एकसारखें चार महिने भरगच्च गर्दीसमोर चालू होतें. त्या असामान्य यशाचें श्रेय गडकऱ्यांच्या प्रतिभेप्रमाणें मास्तर दिनकरच्या कामण्णाच्या अविस्मरणीय भूमिकेला दिलें पाहिजे.

१९४० च्या मे महिन्यांत दामुअण्णा मालवणकरांचा खटाटोप लाभदायी झाला नसला, तरी तेव्हांपासून आपल्या पदरीं एखादे शस्त्र बाळगून परिस्थितीवर मात करण्याची कल्पना लोंढ्यांच्या मनांत कायम ठाण मांडून बसल्यामुळें, त्यांच्या व्यवसायाला " थिएटर मॅनेजर्सच्या " व्यवसायाचे स्वरूप प्राप्त झालें. १९४१ च्या नागपूरच्या मुक्कामांत त्यांनीं मास्तर दीनानाथांना कांहीं काळ आपल्या रंगभूमीवर आणलें आणि १९४२ च्या मुंबईच्या मुक्कामांत नाना फाटकांचें सहकार्य संपादन केलें. १९४३ च्या सुरवातीला गणपतराव बोडसांशीं करार करून त्यांच्या संशयकल्लोळाचे यशस्वी प्रयोग प्रथम पुण्याला आणि नतर मुंबईला केले.

१९३९ च्या मे महिन्यांत लोंढयांना शकरराव सरनाइकांचें सहकार्य लाभावें म्हणून आम्हीं प्रयत्न केला होता, तो यशस्वी झाला नाहीं. त्या वेळीं एखादी कंपनी काढायची वाटाघाट श्रीपतराव उपऱ्यांबरोबर शकरराव करीत होते; परंतु तिलाही मूर्त स्वरूप आलें नाहीं. अखेर १९४२ च्या ऑगस्ट व सप्टेंबर महिन्यांत त्यांनीं गधर्व मंडळींत कांहीं भूमिका केल्या. पूर्वीं ज्या बालगधर्व-सरनाईक युतीचें स्वागत करायला उभा महाराष्ट्र धांवून गेला असता, ती सांगलीला केव्हां झाली आणि संपली केव्हां तें बाहेरच्या जगाला समजलेदेखील नाहीं ! त्यानतर एप्रिल १९४३ मध्ये पुन्हा लोंढे–सरनाइक वाटाघाटी सुरू होऊन त्यांचा करार मीं करून दिला. १९४३च्या जून आणि जुलै महिन्यांत मुंबई मुक्कामीं सरनाइकांच्या सौभद्राचे अनेक प्रयोग झाले, त्या वेळीं राजाराम मंडळीच्या नाटकगृहांत चिक्कार गर्दी जमली ! जुन्या नाटकांनीं आणि नटांनीं रंगभूमीची अविस्मरणीय सेवा केली होती, म्हणूनच आधुनिकतेच्या



श्री. पु. श्री. काळे

जमान्यांत सरनाईकांची स्त्रीभूमिका देखील प्रेक्षकांना राजाराम मंडळीच्या नाटकगृहाकडे खेंचूं शकली.

मास्तर दिनकर–दीनानाथ–फाटक–बोडस–सरनाईकांप्रमाणें दत्तोपंत वैशंपायन, शिवरामपंत परांजपे, भार्गवराम आचरेकर असे अनेक नट राजाराम मंडळीच्या मध्यस्थीनें नाट्यकलेची सेवा करीत होते. १९४४ च्या मे महिन्यांत भालचंद्र पेंढारकरांनीं देखील सोन्याच्या कळसाच्या दोन प्रयोगांत भूमिका केल्या. निरनिराळ्या संप्रदायांतील प्रमुख नट जसे राजाराम मंडळीच्या रंगभूमीवरून नाट्यकलेची सेवा करतांना दृष्टीस पडले, तसे दुसऱ्या कोणत्याही रंगभूमीवर दिसले नाहींत. त्याचें पहिलें कारण असें कीं, प्राप्त परिस्थितींत आपल्या नाट्यकलालोलुप मनाचा कोंडमारा टाळवा म्हणून रंगभूमीवर प्रकट होऊं इच्छिणाऱ्या नटाला लोंढयांची रंगभूमि हें एकच मुक्तद्वार उरलें होतें. दुसरें असें, कीं " मालकीची मिजास " न दाखवितां प्रत्येकाशीं समभावानें लोंढे वागत असल्यामुळें, वयानें आणि गुणानें ज्येष्ठ असलेल्या नटांच्या मनांतसुद्धां मानापमानाचा प्रश्न कधींच उद्भवत नव्हता ! रंगभूमीवर स्त्रिया पाहिजेत म्हणून विमल पटवर्धन आणि प्रमिला जाधव इत्यादि अनेक नटींचें सहकार्य लोंढयांनीं संपादन केलें होतें.

परंतु समजुतदारपणानें आणि भावनानुकूल स्त्रीभूमिका करून मास्तर नरेशनेंच स्त्रीनटीपेक्षां अधिक यश व लोकप्रियता मिळविली होती. रंगभूमीवर नुसत्या स्त्रिया येऊन भागत नाहीं. त्या अभिनयादि गुणांनीं संपन्न नसल्या तर त्यांच्यापेक्षां स्त्रीभूमिका करणारा पुरुष नट अधिक यशस्वी होतो ! आपद्धर्म म्हणून स्त्रीभूमिका करणाऱ्या जुन्या नटांच्या थोरवीची नरेशनें अंशमात्रानें जाणीव करून दिली यांत संशय नाहीं. परतु प्रथम पैसे मिळत नाहींत म्हणून आणि नतर कांहीं न करतां पैसे मिळतात म्हणून, लोंढयांनीं तालमींकडे दुर्लक्ष केलें. त्यामुळें राजाराम मंडळीला पैसे मिळाले तरी तिचीं नाटकें रंगावीं तशीं रंगलीं नाहींत, आणि निरनिराळ्या संप्रदायांतून गोळा केलेल्या नटांच्या संभाषणांत किंवा अभिनयांत एकसवादित्व निर्माण झालें नाहीं.

१९४३ सालीं कंपनीची सांपत्तिक स्थिति सुधारल्यानंतर, लोंढयांनीं जुन्या नाटकांच्या तालमी कराव्या आणि एखादें नवें चांगलें नाटक बसवावें असें मला वाटलें. त्या वेळीं अनायासें गणपतराव बोडसही कंपनींत होते. सर्वस्वी नव्या नाटकाची उणीव सावरकरांच्या " संन्यस्त खड्ग " नाटकानें भरून काढावी, ही माझी कल्पना लोंढयांना पटली. संन्यस्त खड्गाचा विषय त्रिकालाबाधीत असून, त्यांतील कांहीं नाट्यप्रसंग आणि कांहीं संभाषणांचें ओज असामान्य आहे. परंतु नाटकाची भाषा बोजड आणि प्रवेशरचना विस्कळीत असल्यामुळें, मीं संन्यस्त खड्गाची एक रंगावृत्ति तयार केली, ती गणपतरावांना पसंत पडली. १९४३ च्या मे महिन्यांत सावरकरांचा एकसष्ठी समारंभ होता, त्या वेळीं संन्यस्त खड्ग वाजत गाजत रंगभूमीवर आणावें

अशी योजना होती. परंतु व्यवसायांतर्गत गुंतागुंतीमुळें लोंढ्यांनीं संन्यस्त खड्ग "नजरे आड" टाकून, पुण्याच्या बॅरिस्टर खाजगीवाल्यांचें "दाराआड" नाटक बसविलें! संगीताचे षोकी, चाकावरून जगाची चक्कर करण्याचा विक्रम करणारे प्रवासी, कागदावर नखानें चित्रें काढणारे कलावंत आणि एक बॅरिस्टर, अशी खाजगीवाल्यांची ख्याति होती. परंतु नाटककार म्हणून ते अचानक पुढें आले आणि जवळजवळ पन्नास पात्रांनीं समृद्ध असलेलें त्यांचें नाटक लोंढ्यांनीं रंगभूमीवर आणलें–तें अयशस्वी झालें! त्यानंतर त्यांचे आणि लोंढयांचे संबंध कलुषित झाल्यामुळें त्यांनीं "नरेश नाटक मंडळीची" स्थापना करून तिच्या नायिकेच्या सिंहासनावर मास्तर नरेशची स्थापना केली, आणि दाराआड नाटकांतील पन्नास पात्रांची संख्या मर्यादित करून, निराळया नांवानें त्याचे चारदोन प्रयोग करण्याचा एक नवा विक्रम प्रस्थापित केला! दाराआड नाटक मीं पाहिलें नाहीं, पण त्यांत "दड असुनि मम, कटीखालीं इंजेक्शन कां करितां?" अशी प्रासादिक पद्यरचना नायिकेच्या तोंडी होती असें मला बाबुराव अभ्यांनीं सांगितलें!

नव्या नाटकासाठीं मुबईच्या लांबविलेल्या मुक्कामानें राजाराम मंडळीची स्थिति पुनः बिघडली! कफक्षयाच्या विकारानें मास्तर दिनकर (३१-८-४३) कालमुखीं पडल्याकारणानें भावबंधनाचा हुकमी एक्कादेखील लोंढयांच्या हातांतून निसटला! मास्तर दिनकर हा मराठी रंगभूमीवरील खरोखरच एक अद्वितीय नट होता. कोणतेंही कठिण वाक्य फुलासारखें पेलणारी त्याची उच्चारपद्धति सर्वस्वी वर्णनातीत आहे. तो गायक नसला तरी कवाली थाटाचीं पदें मोठया नखऱ्यांत म्हणायचा. भावबंधनांतील कामण्णा आणि वीरविडंबनांतील उत्तर, या त्याच्या भूमिका अविस्मरणीय होत. बलवंत मंडळीला भावबंधनानें संजीवनी मात्रा दिली असली तर ती कामण्णामुळें यशस्वी झाली आणि म्हणूनच मुसल्या भावबंधनाचे अविरत प्रयोग राजाराम मंडळीला सुद्धां अकाल मृत्यूच्या पैलतीरीं पोहोंचवूं शकले. विनोदी नटानें केलेली ही कामगिरी बिन-तोड असूनही, दिनकर कामण्णाला जन्मभर शंभर रुपये मोजित बसावें लागलें याला त्याची जन्मकुंडलीच जबाबदार धरली पाहिजे!

गडकऱ्यांच्या नाटकांशीं कुणाचा एखाद्या पदापुरता जरी संबंध आला, तरी तो भाग्यवान समजला पाहिजे अशी माझी १९२० सालापासून भावना होती! लोंढयांच्या प्रेमसंन्यासामुळें गडकऱ्यांच्या पहिल्या गद्य नाटकाला संगीताचा पेहेराव चढविण्याची शेवटची मला संधि मिळाली, त्या वेळीं मी खरोखरच कृतार्थ झालों. आणि म्हणूनच प्रेमसंन्यासाच्या संगीतावृत्तीच्या प्रस्तावनेंत मीं लिहिलें,

"कै. गडकऱ्यांसारख्या अद्वितीय नाटककाराच्या नाटकाला माझ्या संगीताचा स्पर्श व्हावा हें पावित्र्यविडंबन झालें असें ज्यांना वाटत असेल, त्यांना "क्षमस्व" अशी विनंती करण्याखेरीज दुसरा इलाज नाहीं. परंतु सरस्वतीच्या साम्राज्यांतील ज्या

पवित्र आणि पूज्यतम मूर्तीकडे पाहून मीं माझ्या लेखनकार्याला प्रथम सुरुवात केली, त्या मूर्तीच्या चरणांना अखेर अशा रीतीनें प्रत्यक्षपणें स्पर्श करण्याची संधि मला मिळाल्यामुळें, एकापरीनें इतिकर्तव्यतेचें सुख मला लाभलें आहे. ”

—आणि म्हणूनच, २३-१-४७ रोजीं गडकऱ्यांच्या स्मृतिदिनानिमित्त मुंबईच्या नभोवाणीनें माझी एक श्रुतिका श्रोत्यांना सादर केली आणि त्या कार्यक्रमांत बालगंधर्व, हिराबाई बडोदेकर आणि चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं भाग घेतला, त्यावेळीं मी स्वतःला परम भाग्यवान् समजलों !

: २० :

पोखरलेला वृक्ष—

महाराष्ट्रीय नाट्यकलेच्या चरित्राची ही कथा सांगतांना मीं अद्यापपावतों ज्यांचा उल्लेख केला आहे, त्योव्यतिरिक्त अनेक लहानथोर व्यक्तींनीं तिच्या उत्कर्षाला मोलाची मदत केली होती.

नाना चाफेकरांनीं किर्लोस्कर मंडळाचें नेतृत्व पत्करून तिच्यावर ललितकला संप्रदायाची छाप पडेपर्यंत किर्लोस्करांचें नाटक मीं पाहिलें नव्हतें. परंतु कित्येक कलावंतांनीं किर्लोस्करांच्या जुन्या जमान्यांतील हकीकती मला अत्यंत भाविकपणानें सांगितल्या आहेत. केवळ पैसा आणि लौकिक मिळविण्याचें एक रंगेल साधन, या दृष्टीनें त्या कलावंतांनीं किर्लोस्कर मंडळीकडे कधींच पाहिलें नव्हतें. कोल्हापुरच्या गादीचें नांव निघालें म्हणजे ज्या भावनापूर्ण श्रद्धेचा उमाळ सह्याद्रीच्या दऱ्याखोऱ्यांतील मराठ्यांच्या मनांत उमटत असेल, तीच श्रद्धा किर्लोस्कर मंडळींतील जुन्या कलावंतांच्या मनांत त्या नाट्यजननीचें नांव निघतांच उचंबळून येत असते.

जुन्या कलावंतांच्या तोंडून भाऊराव कोल्हटकरांच्या अमदानींत किर्लोस्कर मंडळींत असलेल्या, केशवराव बडोदेकरांच्या सुरेल लावणीबाज गायकीची आणि त्यांच्या चारुदत्ताच्या भूमिकेची मीं फार तारीफ ऐकली आहे. पहिल्या शाकुंतलांत शंकरराव मुजुमदारांनीं शकुंतलेची सुंदर भूमिका केली आणि मृच्छकटिकांत ते शकाराची भूमिका करून रसिकांना मनसोक्त हंसवीत असत. नारायणराव मिरजकरांच्या शकाराच्या आणि नारदाच्या भूमिकांची मीं वाखाणणी ऐकिली आहे. प्रेमशोधनांतील वनवासी राजाची भूमिका करतानासुद्धां दागिन्यांचा षोक करणाऱ्या, काशीनाथपंत परचुऱ्यांच्या सुस्वभावाच्या हकीकती किर्लोस्करांतील सर्व जुने नट सांगत असतात. पंतांचे ज्येष्ठ चिरंजीव, गणेश काशीनाथ ऊर्फ दादा परचुरे, हिराबाईच्या नाट्यसंस्थेचे सुरुवातीचे व्यवस्थापक होते. त्यांचे धाकटे बंधु, बळवंतराव, १९३२ सालीं त्याच संस्थेंत व्यवस्थापक म्हणून राहिले आणि वरेरकरांच्या जागती ज्योत नाटकांत त्यांनीं एक महत्त्वाची गद्य भूमिका केली. नंतर ते अत्रे पिक्चर्समध्यें दाखल झाले.

बालगंधर्वांनंतरच्या किर्लोस्कर मंडळींत बळवंतराव मुजुमदार (शंकररावांचे चिरंजीव) कांहीं गद्य भूमिका करीत. दुय्यम संगीत भूमिका भीमराव काळे करीत असत. चाफेकरांची किर्लोस्कर मंडळी बंद झाल्यानंतर भीमराव प्रथम ललितकलेंत आणि नंतर गंधर्व मंडळींत राहिले. वर्तुळाकार शरीरयष्टीच्या ऐसपैस शिफारशीमुळें, अंतोबा कुलकर्णी किर्लोस्कर मंडळीच्या शेवटच्या अमदानींत लक्ष्मीधर-शकारादि भूमिका पटकावून बसले होते. पुढे ते ललितकलेंत आणि राजाराम संगीत मंडळींत होते.

भाऊरावांच्या कारकीर्दींत किर्लोस्कर मंडळींत प्रवेश केलेल्या दादा लाडूंनीं पहिल्या प्रतीच्या तबलजीचा लौकिक मिळविला. किर्लोस्कर मंडळीचे विख्यात तबलजी, ग्यानबा गुरव, यांजकडे दादांनीं तबलावादनाचे धडे घेतले. त्याचप्रमाणें ग्वाल्हेर दरबारच्या कान्ताप्रसाद नामक तबलियाचा देखील सहवास दादांना घडला. ग्यानबांचा लौकिक असा सांगतात, कीं त्यांच्या साथींत भाऊरावांचीं पदें सुरू झालीं म्हणजे बाळकोबा नाटेकरांसारखे कलावंत विंगमध्यें उभे राहून त्या मधुर मिलाफाची माधुरी चाखीत असत. ज्या वेळीं बालगंधर्वांच्या गळ्याला सुरेलपणा, गोडवा आणि फिरत इतक्याच गोष्टी माहित होत्या, त्या वेळीं पहिल्या मानापमानांतली अवघड गायकी दादा लाडूंनीं त्यांच्याकडून तालबद्धतेनें गाऊन घेतली.

दादांच्या आप्तवर्गापैकीं गुंडोपंत वालावलकरांनीं बालवयांत किर्लोस्कर मंडळींत प्रवेश केला. वीरतनय नाटकांतली त्यांची बकुलाची बालभूमिका विशेष लोकप्रिय झाली होती. त्यानंतर गोविंदराव टेंब्यांकडे हार्मोनियमवादनाचे धडे घेऊन ते भास्करबुवा बखल्यांच्या भारत गायन समाजांत राहिले. शिवराज मंडळीच्या सुरुवातीला अल्पकाळ त्यांनीं मुख्य नायिकेच्या भूमिका केल्या. एकच प्याला नाटक निघालें त्या वेळीं ते गंधर्व मंडळींत पेटीची साथ करीत होते आणि शेवटीं त्यांनीं फलटण दरबारची नोकरी पत्करली. गोविंदरावांच्या शिष्यवर्गापैकीं उत्तमपैकीं हार्मोनियमपटु अशी त्यांची प्रख्याति होती.

भाऊरावांच्या सौभद्रांत रुक्मिणीची भूमिका करणाऱ्या गोविंदराव सोरटींनीं पुढें चित्रकाराचा पेशा पत्करला आणि ते मिरजेला स्थायिक झाले. १९२७ पासून प्रत्येक नाटकाच्या वेळीं नाटककाराचा फोटो रंगभूमीच्या दर्शनी भागाजवळ लावण्याची पद्धत गंधर्व मंडळींत सुरू झाली. त्यांपैकीं अनेक चित्रें गोविंदरावांनीं तयार केलीं होतीं. जुन्या जमान्यांतल्या अत्यंत मनोरंजक हकीकतींचा गोविंदरावांजवळ विपुल भरणा असून, त्यांच्या रसाळ निवेदनपद्धतीमुळें त्या पुनः पुनः ऐकाव्याशा वाटतात.

जुन्या जमान्यांत धारदार आणि पल्लेदार आवाज हें संगीत नटांचें वैशिष्ट्य होतें. १९४३ सालीं सांगलीच्या नाट्यशताब्दि महोत्सवांत, "पाऊणशें वयोमानाच्या" चिंतोपंत गुरवांनीं, शारदेंतील श्रीमंताची भूमिका केली, तेव्हां त्यांच्या निकोप आवाजीनेंच प्रेक्षकांना अधिक चकित केलें. रामभाऊ डवरी नांवाच्या भाऊरावांच्या वेळच्या वृद्ध नटाची बलरामाची भूमिका मीं १९२६ सालीं यशवंत मंडळींत पाहिली, त्या वेळीं

सुद्धां त्यांच्या सामान्य नाट्यगुणांची साथ असामान्य आवाजीनें सोडली नव्हती. कोल्हापुरला झालेल्या शताब्दि उत्सवांत रामभाऊंनीं श्रीमंताची भूमिका चितोबाइतकीच सुंदर वठविली असें बन्याबापू कमतनूरकरांनीं मला सांगितलें. किर्लोस्करांचा पहिला जमाना अस्तंगत झाल्यावर मात्र कोत्या आणि बसक्या आवाजांची अमदानी सुरू झाली ! किर्लोस्करांत वाढलेल्या, नंतर बलवंत आणि यशवंत मंडळींत राहिलेल्या आणि शेवटीं पुनः किर्लोस्करांत परतलेल्या मास्तर सदाशिव नेवरेकरांची गायकी फार मधुर आणि लयबद्ध होती. परंतु शरीरयष्टीच्या किरकोळपणामुळें त्यांचा रंगभूमीवर प्रकाश पडला नाहीं.

चापेकरांच्या किर्लोस्कर मंडळींत यशवंतराव पिंगळे, रघुनाथ शितुत, नरहरि कानडे वगैरे ललितकलेंतील नटमंडळी सामील झाली होती. गंधर्व मंडळीच्या मुख्य नायकांच्या यादींत (panel) एके काळीं शोभलेले माधवराव जोशी चापेकरांकडे मुख्य नायकाची कामें करित असत. त्यांनीं नंतर कोल्हापूर दरबारची नोकरी पत्करली. ललितकलेत लहानाचा मोठा होऊन पेंढारकर छाप गाणें गाणाऱ्या आणि नंतर चापेकरांकडे राहिलेल्या, शंकर जोशी नांवाच्या मुलानें हार्मोनियमपटु गणपतराव काळसेकरांबरोबर पुढें देशबंधु नाटक मंडळीची स्थापना केली.

चापेकरांनीं बंद केलेली किर्लोस्कर मंडळी पुनः बळवंतराव मुजुमदारांनीं सुरू केली. शेंबेकरांचें व्रतपालन नाटक केशवराव भोसले करीत असत. त्यांनीं लिहिलेलें जबरी–संभोगाच्या जबरदस्त विषयावरील एक नाटक बळवंतरावांनीं पुण्याच्या रंगभूमीवर आणलें, परतु तो जबरीसंभोग नाट्यकलेला न मानवल्यामुळें बळवतरावांच्या खटाटोपाची उपद्व्यापांत जमा झाली. त्यानंतर बलवंत मंडळीच्या भागीदारींतून बाहेर पडलेल्या कृष्णराव कोल्हापुऱ्यांनीं किर्लोस्कर मंडळी चालवून पाहिली. गिरिजाबाई केळेकरांचें (ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांच्या भगिनी) सहकार्य संपादन करून ना. वि. कुळकर्ण्यांचें ' मंगलभुवन ' नाटक त्यांनीं बसविलें. मंगलभुवन नाटक रंगतदार होतें. परंतु नाटकाच्या नांवांतील मांगल्याला न जुमानतां कंपनीचें लौकरच मंगल घडून आलें ! कृष्णराव कोल्हापुरे आतां ' बडोदा दरबारके बीनकार ' म्हणून मुंबईच्या नभोवाणी केंद्रावर मधून मधून हजेरी लावीत असतात. किर्लोस्कर मंडळीच्या जन्माप्रमाणें तिचा मृत्युदेखील पाहून शंकरराव मुजुमदारांनीं १९३८ च्या डिसेंबर महिन्यांत इहलोकचा निरोप घेतला.

१९२१ सालीं कृष्णराव गोरे, शंकरराव बागडे, यशवंतराव आठवले, कृष्णराव मिरजकर आणि मास्तर शांताराम यांनीं लोकसेवक नाटक मंडळीची स्थापना केली होती, परंतु ती रंगभूमीची फार दिवस सेवा करूं शकली नाहीं. यशवंतराव आठवले प्रथम किर्लोस्कर मंडळींत उदयाला आले. त्यानंतर कित्येक वर्षे मनोहर स्त्री संगीत मंडळींत राहून, १९२९ सालीं ते गंधर्व मंडळींत दाखल झाले. गंधर्व मंडळींत ते गद्य

प्रतिनायकाच्या भूमिका आणि सुधाकराची भूमिका करीत असत. किर्लोस्करांतच नांवारूपाला आलेल्या मास्तर शांतारामाचा आवाज एखाद्या नाण्याप्रमाणें खणखणित होता. गंधर्व मंडळीच्या विद्याहरणांत रसिकेची भूमिका केलेला केशव शिंदे पुढें शिवराज मंडळींत पेटीची साथ करीत असे.

टिपणीस बंधूंनीं १९१४ सालीं भारत नाटक मंडळीची आणि १९१७ सालीं आर्यावर्त नाटक मंडळीची स्थापना केली. पुढें हार्मोनियमपटु म्हणून प्रख्यातीस आलेले केशवराव कांबळे आर्यावर्त मंडळींत कांहीं नखरेल स्त्रीभूमिका करीत असत. आर्यावर्त नाटक मंडळी बंद झाल्यावर यशवंतराव टिपणीसांनीं रंगभूमि सोडली. आपली प्रसंगपूर्ण कारकीर्द आटोपून ७-११-३४ रोजीं वामनराव पोतनीस आणि ५-१२-१९३९ रोजीं परशुरामपंत शालिग्राम परलोकवासी झाले. महाराष्ट्र मंडळींत कांहीं नखरेल स्त्रीभूमिका करणारे प्रभाकर दळवी आणि किरकोळ पुरुष भूमिका करून नंतर नूतन महाराष्ट्र मंडळीची स्थापना केलेले पंडितराव तरटे यांचा उल्लेख ओघानें अवश्यच समजला पाहिजे.

यशवंत मंडळी स्थापन झाली, त्या वेळीं बाळकोबा बावडेकर नांवाचे रसिकांच्या परिचयाचे एक गायक नट पुण्यप्रभावांत कालिंदीची आणि सौभद्रांत नारदाची भूमिका करीत असत. उत्तमपैकीं गायक असूनही चांगल्या चेहेरेपट्टीच्या आणि अभिनयाच्या अभावीं त्यांची रंगभूमीवर छाप पडत नसे. १९२४ सालानंतर गोपाळ जाधव नांवाच्या नटानें यशवंत मंडळीच्या सौभद्रांत रुक्मिणीची भूमिका पुष्कळच उच्छृंखलपणानें करून बरीच लोकप्रियता संपादन केली होती. गणपतराव बोडस यशवंत मंडळींत असेपर्यन्त रुक्मिणी-कृत्तिका वगैरे भूमिका पित्रे नांवाचे एक नट फार उत्तम करीत असत. सरनाईकांच्या सौभद्रांत अर्जुनाची भूमिका करणारे अंतोबा करंदीकर भाऊराव कोल्हटकरांचे भाचे होत. यशवंत मंडळी बंद झाल्यावर ते कांहीं काळ गंधर्व मंडळींत होते. सुरुवातीला स्वदेश हितचिंतक मंडळींत असलेले बाळकृष्ण साठे, तिच्या स्थापने-पासून विसर्जनापर्यंत, यशवंत मंडळींत होते. पटवर्धन नाटकांतील दुःशीलेची भूमिका हीच त्यांनीं यशवंत मंडळींत केलेली प्रमुख भूमिका. परंतु रंगभूमीवरील रसदर्शनापेक्षां खाजगी बैठकींतील स्वैर वाक्पटुत्वाबद्दल त्यांची विशेष प्रख्याति होती. तुलसीदास नाटकापासून यशवंत मंडळींत नायकाची भूमिका वामनराव सडोलीकर करूं लागले. त्यांच्या धारदार आवाजीचें गाणें मुंबई रेडिओ स्टेशनवरून वारंवार ऐकायला सांपडतें. प्रथम यशवंत मंडळींत असलेला, नंतर राजाराम मंडळींत राहिलेला आणि शेवटीं ललितकलाकुंजांत शिरलेला दिनकर मंडलिक दुय्यम नायिकेच्या भूमिका करित असे. स्त्रियांचा रंगभूमीवर सुळसुळाट झाला असला, तरी मोहक बांधा आणि सात्त्विक दर्शन या गुणविशेषामुळें तो आपल्या स्त्रीभूमिकांची रंगभूमीवर छाप टाकीत असे. राजाराम मंडळीच्या सुरुवातीच्या खेळांत दुय्यम नायकाच्या भूमिका करणाऱ्या जयराम शिलेदारांचा झारदार आवाज, एकनिष्ठ आणि प्रामाणिक प्रयत्नांची जोड मिळाली तर त्यांना रंगभूमीवर मानाचें स्थान मिळवून देईल असा विश्वास देत होता.

गंधर्व मंडळींतील मुख्य आणि दुय्यम नायकांच्या पथकांत माधवराव जोशी, बाळ बक्षी, सोनबा वालावलकर आणि गंगाधर मांडे अशी अनेक मंडळी होती. रुक्मीसारख्या प्रतिनायकाच्या भूमिका करणारे आणि गणपतराव बोडसांनीं मालकी सोडली त्यानंतर, बाळासाहेब पंडितांच्या कृपाप्रसादामुळें, सुधाकराची भूमिका करूं लागलेले विद्याधरपंत जोशी, त्याचप्रमाणें महत्त्वाच्या इतर गद्य भूमिका करणारे यशवंतराव ठकार, विठ्ठलराव ठकार, विठ्ठल मुळे, धोंडोपंत देशपांडे, वासुदेव गोडसे असे अनेक गद्य नट वारंवार प्रेक्षकांच्या दृष्टीला पडून माहितीचे झाले होते. व्यवस्थापक खात्यांतील हरि विठ्ठल रेगे प्रसंगविशेषीं एकच प्याल्यांतील तळीरामापासून वैद्यापर्यंत वाटेल ती भूमिका करायला, पहिल्या प्रवेशद्वारावरून रंगपटाकडे कूच करीत असत. त्यांच्या किरकोळ शरीरयष्टीला विशेष महत्त्व देऊन, राजरंजन नाटकांत (प्रथम तें गंधर्व मंडळींत बसायचें घाटत होतें म्हणून) यशवंतराव टिपणीसांनीं एक चिनी पात्र नाटकांत घुसडून दिलें होतें !

प्रभाकर पटवर्धन नांवाचा एक देखणा मुलगा १९२७ सालपर्यंत गंधर्वांच्या शापसंभ्रमांत कादंबरीची आणि मानापमानांत अक्कासाहेबांची भूमिका करीत असे. नंदकुमार नाटकांतील कुस्त्या लढवायला पेहलवानी (पेशाच्या जरी नव्हे तरी) आकृतीच्या नटांचा संग्रह बालगंधर्वांनीं सुरू केला, तेव्हां घोडके–इंगळे अशा आड-नांवाचे अनेक मल्ल गंधर्व मंडळींत जमा झाले होते ! गोविंदा मुळगांवकर नांवाचा एक सुंदर मुलगा गंधर्व मंडळींत स्त्रीभूमिका करीत असे. त्यानेंच पुढें नाट्यकला प्रवर्तक मंडळीच्या 'नव्या खेळांत नायिकेची भूमिका केली होती' त्याच नाटकांत पूर्वी गंधर्वांत असलेले सुंदरराव पाटकर नांवाचे नट, नाटक मंडळीच्या एका मॅनेजरची भूमिका करीत असत. गंधर्व मंडळीच्या शेवटच्या कालखंडांत नीटनेटकेपणानें आणि समजुतदारपणानें स्त्रीभूमिका करणाऱ्या अनंत वेरणेकरांचा आणि मुख्य नायकाच्या जागीं उभ्या राहिलेल्या श्रीपाद नेवरेकरांचा उल्लेख अवश्य आहे. गंधर्व मंडळींतील नायकांपैकीं जगन्नाथबुवा पंढरपुरकरांच्या सनईसारख्या सुरेल आणि भरदार आवाजीची आणि वजनदार गायकीची स्मृति अविस्मरणीय आहे. त्यांची भीष्मकाची भूमिका आणि " जा भय न मम मना " सारखीं पदें कोणता रसिक विसरूं शकेल? मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानें बुवा (१९२६) आणि देवधर (१९२४) फार लौकर मरण पावले !

हिराबाई बडोदेकरांच्या नाट्यसंस्थेत विनोदी भूमिका करणारे विष्णु शिवराम जोग पुढें 'सिनेनट' म्हणून प्रसिद्ध पावले. तवनाप्पा चिवट्यांच्या मनोहर स्त्री संगीत मंडळींत मिस बनूजान, मिस सुरंग वगैरे नटी होत्या. सदानंद नांवाचा सुरंगचा देखणा भाऊ प्रथम हिराबाईंच्या नाट्यसंस्थेंत आणि नंतर गंधर्व मंडळींत स्त्रीभूमिका करित असे.

आद्यनाटिकाकार अनंतराव गद्र्यांनीं आपला नाटिकासंप्रदाय १९३० सालीं सुरू करून पूर्ण स्वातंत्र्य, प्रेमदेवता, घटस्फोट वगैरे स्वरचित नाटिका रंगभूमीवर आणल्या. आपल्या संस्थेंत एक ' बस्टर कीटन ' आणि एक ' जॅकी कूगन ' असल्याचा हवाला

अनंतरावांच्या जाहिराती देत असत. परंतु जो बस्टर कीट होता त्याची इंग्रजी भाषेशीं दिलजमाई न झाल्यामुळें, तो स्वतःला ‘ बष्टर कुष्टांग ’ म्हणवीत असल्याची माहिती मला नाना चापेकरांनीं दिली होती.

प्रथम ललितकलेंत गद्य पुरुषभूमिका करणारे भैरव हातवळणे आणि स्त्रीभूमिका करणारे केशवरावँ शेंडे, पुढें नाटयकला प्रसारक मंडळींत राहिले. संन्याशाच्या संसारांतील गुलेलूच्या भूमिकेमुळें कायम प्रसिद्धि पावलेले दत्तात्रय नारायण कुळकर्णी (टोपकर), सत्तेच्यां गुलामांत मार्तंडरावाची भूमिका करणारे गोपाळराव गुत्तीकर, किंकिणीसारख्या चुणचुणीत स्त्रीभूमिका करणारे कृष्णा आगरवाले, पुण्यप्रभावांतील नूपुराची भूमिका उत्कृष्ट करणारे खंडेराव शेटे, ऐतिहासिक नाटकांतील गद्य भूमिकांत आवाज चढविणारे श्रीधरपंत देशमुख, नूतन संगीत मंडळी बंद झाल्यावर ललितकलेंतं राहिलेले गायक नट व्यंकटेश कागलकर आणि रुखब, शहाशिवाजींतील शहाजीसारख्या भूमिका वेळीं-प्रसंगीं करून नंतर भजनी मंडळांत शिरलेले बाबा अळतेकर, पुढें ‘ नूतन पेंढारकर ’ अशा शिफारसीनें नांवारूपाला आलेला अनंत दामले नांवाचा मुलगा, दुय्यम संगीत भूमिका करणारे स्त्रीपार्टी नट नणंदीकर, आणि कोणत्याही नव्या नाटकांत चार ओळींची जरी भूमिका मिळाली नाहीं तर जमदग्नीचा अवतार धारण करणारे, ललित-कलेचे एकनिष्ठ उपासक, नारायण गणेश विजापुरकर ऊर्फ गुरुजी अशी नटमंडळी ललितकलेंत होती. पांडोबा साने नांवाचे एक अतिशय खणखणीत आवाजाचे आणि वयस्क पुरुष भूमिका करणारे नट राक्षसी महत्त्वाकांक्षेंतील मदालसेची भूमिका करीत असत. स्त्रियांनींच स्त्रियांच्या भूमिका कराव्यात—मग त्या कुलीन नसल्या तरी चालतील—ही मागणी सान्यांनीं मदालसेची भूमिका केली त्याच वेळी निर्माण होऊन मान्य होणें अवश्य होतें असे मला वाटते.

केशवराव भोसल्यांच्या स्मरणार्थ रामभाऊ गुळवणी, भाऊराव जाधव आणि दत्तोबा भोसले इत्यादिकांनीं भोसले संगीत मंडळी काढली होती. त्यानंतर रामभाऊ गुळवणी, रामभाऊ केळकर, नानासाहेब हर्डीकर आणि दत्तोपंत तारदाळकरांनीं केशव संगीत मंडळी स्थापन केली. परंतु या दोन्ही संस्थांचें जीवित अत्यंत अल्प ठरलें. रामभाऊ केळकर १९१९ सालीं शिवराज मंडळींत दुय्यम नायिकेच्या भूमिका करीत असत. आद्य मौजकारांनंतर मौजेचे संपादक झालेल्या दत्तोपंत सारोळकरांचीं नाटकें करणारी भारतभूषण नाटक मंडळी, गोविंद गोपाळ जोगांची गोपाळ संगीत मंडळी, राजापुरकर सप्रदायातील दक्षिणी सुबोध नाटक मंडळी, विष्णुपंत पागनीसांनीं काढलेली अल्पजीवि जगच्चित्रदर्शक आणि ते कांहीं काळ ज्या कंपनींत होते ती नाटयविनोद मंडळी, महाराष्ट्र मंडळींत किरकोळ विनोदी भूमिका करणाऱ्या गणपतराव बोडसांनीं सहकुटुंब स्थापन केलेली आणि त्यांचीच नाटकें करणारी सुदर संगीत मंडळी, महाराष्ट्र मंडळींतल्या इतर नटांनीं स्थापन केलेली नूतन महाराष्ट्र मंडळी, अशा अनेक नाटक मंडळ्या उत्पन्न झाल्या आणि लय पावल्या.

सन्याशाचा संसारातील शंकराचार्यांच्या मठाचा आणि स्त्रियांच्या स्मशानाचा पडदा आनंदराव पेंटरांनीं तयार केला होता हें मी मिळालेल्या (चुकीच्या) माहितीवरून लिहिलें (पृ. ७८) आहे, परंतु ते देखावे पांडुरंग हळदणकरांनीं तयार केले होते. त्याच पानावर विश्वनाथ पळणिटकरांऐवजीं बळवंतराव पळणिटकर असे चुकीचे शब्द पडले आहेत. मात्र आनंदरावांनीं निर्विवाद तयार केलेले केशवरावांच्या मृच्छकटिकांतील वसंतसेनेचा महाल आणि मानापमानांतील महिषासुरमर्दिनीचें देऊळ किंवा धैर्यधराचा तंबू , हे देखाव सर्वथैव अविस्मरणीयच समजले पाहिजेत.

सुप्रसिद्ध कादंबरीकार नाथ माधवांनीं ‘ मराठ्यांचा आत्मयज्ञ ’ आणि ‘ जातिवंत मराठा ’ ही नाटकें लिहिलीं, शांताराम गुप्त्यांचें ‘ रणरागिणी ’ नाटक लोकप्रिय झालें, सुप्रसिद्ध साहित्यिक विष्णु सखाराम खांडेकरांचें ‘ रंकाचें राज्य ’ नांवाच्या अयशस्वी नाटकानें चांगला कादंबरीकार आणि चांगला नाटककार यांतील अंतर पुन: एकदा स्पष्ट केलें, आणि नाट्यकलारुक्कुठार लिहिणाऱ्या गणेशशिव नारायण ढोमरांच्या ‘ लीलावती ’ नाटकानें ‘ चांगला टीकाकार चांगला नाटककार होतोच असें नाहीं ’ हें सिद्ध केलें. कृष्णाजी हरि दीक्षित, नरहरपंत सरपोतदार, दशस्फोटकानें राघोपंत पिंपळखरे, मनोविजय लिहिणारे दामोदरपंत नद्दालकर आणि चिपळूणचे वि. ल. बर्वे नाटकें लिहीत होते. हिराबाई पेडणेकरांचें ‘ दामिनी ’ नाटक केशवराव भोसल्यांनीं बसविलें होतें आणि गिरिजाबाई केळकरांचें ‘ पुरुषांचें बंड ’ भारत नाटक मंडळी करीत असे. अनंत काणेकरांनीं इब्सेनच्या Doll's House चें ‘ घरकुल ’ या नांवानें रूपांतर करून नवीनतेचा मोर्चा बांधला होता, परंतु त्यापेक्षा त्यांचा (रूपांतरित) ‘ निशिकांताची नवरी ’ अधिक मोहक वाटला. एके काळीं नाटककार होण्याची महत्त्वाकांक्षा मराठी लेखकांसमोर इतक्या प्रबल स्वरूपांत उभी होती, कीं (तिलाच उद्देशून) ‘ महाराष्ट्रांत एक हजार नाटकें लिहून तयार आहेत ’ असे उद्गार विठ्ठल सीताराम गुर्जरांनीं एकदा काढले होते. आद्य चित्रपटकार दादासाहेब फाळक्यांचें ‘ रंगभूमि ’ नाटक तर दोन हप्त्यांनीं पुरें करावें लागण्याइतकें प्रदीर्घ होतें. चिलयाच्या कथेवरील एक नाटक भा. वि. भवाळकरांनीं लिहिलें होतें, तें समर्थ मंडळी करीत असे. उमरावतीच्या डॉ. भवानराव म्हैसाळकरांचें एक नाटक बालनटांची आनंद संगीत मंडळी करीत होती, इतकेंच नव्हे, तर त्याचें संगीतदिग्दर्शनही डॉक्टरसाहेबांनीच केलें होतें.

आपल्या सुंदर दर्शनानें आणि सुरेल आवाजानें रंगभूमीचें आकर्षण वाढविणाऱ्या शिवराज मंडळींतील बालनटांचा मीं उल्लेख केलाच आहे. बालनट आपल्या वयाचीं कामें करतात, तोपर्यंतच तें शोभून दिसतें. पुढें पुढें बालनटांच्या कंपन्यांचें पीक सुरू झाल्यावर तरुणाची किंवा वृद्धाचीसुद्धां भूमिका बालनट करूं लागले, तें स्त्रियांच्या कंपन्यांत स्त्रिया पुरुषांच्या भूमिका करीत त्याप्रमाणें विद्रूप दिसूं लागलें. पुरुषांनीं स्त्रीभूमिका

करून महाराष्ट्राला कित्येक वर्षे झुलविलें, परतु स्त्रियांच्या पुरुषभूमिका विपरीत दिसल्या

बालनटाची आठवण झाली असता, स्वयंवर नाटकाच्या चौथ्या अंकांत ‘अति आनंद फुलवि कलिका’ हें पद एका तपापेक्षां अधिक काळ साभिनय म्हणून प्रेक्षकांना भुलविणाऱ्या विष्णु घागची आठवण कोण विसरेल? त्याच्यासारखा हालत्या चेहऱ्याचा, भावपूर्ण डोळ्यांचा आणि लयबाज डौलात वाक्यें उच्चारणारा बालनट मी नंतर पाहिला नाहीं. विष्णु घाग आणि जनार्दन मराठे या जोडीनें आशानिराशा नाटकांत दोन निराधार मुलांच्या आणि मेनका नाटकांत मेनकेच्या सखीच्या भूमिका फार सुंदर केल्या. १९३३ नंतर त्यांनीं पुण्यांत श्रीगंधर्व विद्यालयाची स्थापना करून आपला चरितार्थ चांगल्या तऱ्हेनें चालविला आहे. केशवरावांच्या ललितकलेंत लहान्या नागपुरे आणि आनंता झारापकर हीं दोन चांगलीं मुलें होतीं. १९३३ सालीं गंधर्व मंडळींत राहिलेला विष्णु मानले नावाचा मुलगा, १९४३ सालीं बालगंधर्वांच्या गैरहजेरींत मुख्य नायिकेच्या भूमिका करूं लागला होता. परंतु मराठी रंगभूमीच्या दुर्दैवानें तो १९४४-च्या एप्रिल महिन्यांत अकालीं कालवश झाला. बलवंत मंडळीच्या उग्रमंगल नाटकांत वत्रिकेची भूमिका करणाऱ्या गणू मोहित्याचा भाऊ शंकर मोहिते, वरेरकरांच्या कुंजविहारी नाटकांत कृष्णाची बालभूमिका चांगली करीत असे. सुरुवातीला ती किशा काशाकर नावाच्या मुलानें फार सुरेख वठविली होती. परंतु बालवयांतच त्यानें रंगभूमीचा निरोप घेऊन शालेय अभ्यासाची सुरुवात केली आणि अखेर वकिलीची परीक्षा पास झालेल्या कृष्णराव काशाकराचा आणि माझा १९२३ सालीं परिचय झाला.

तिरखवा आणि कादरबक्ष या असामान्य कलावंतासंबंधीं मी पुष्कळच लिहिलें आहे. परंतु इतर अनेक उत्तमपैकीं कलावंत मराठी रंगभूमीच्या सेवेंत गुंतले होते. हार्मोनियम आणि तबला हीं सुरुवातीचीं साथीचीं वाद्यें होतीं. १९१९ सालपासून हार्मोनियमऐवजीं अधिक भरदार अशा ऑर्गनची स्थापना करून त्याला दोन सारंग्यांची जोड देऊन, आणि साथीचीं सर्व वाद्यें उत्तम कलावंतांच्या हातांत देऊन बालगंधर्वांनी महाराष्ट्रांतील पहिला ऑर्केस्ट्रा निर्माण केला. निरनिराळ्या शेपन्नास वाद्यांची आणखी भर देऊन आतां जो बोलपटांचा ऑर्केस्ट्रा तयार झाला आहे, त्याच्याइतकेंच प्रभावी कार्य ते चार निवडक कलावंत करीत असत. किंबहुना, महाराष्ट्रांत हल्लीं जें चांगलें म्हणून गाणें बहुशः गायिलें जातें, तें बालगंधर्वादि गंधर्व मंडळींतील गायक आणि त्यांचे साथवाले यांनीं आणि गोविंदराव टेंब्यांच्या स्वरमंजूषेनें वर्षानुवर्ष ऐकविलेले सूरच गिरवीत असतें असें दिसून येईल. गंधर्वांच्या साथींत गुंडोपंत वालावलकर, केशवराव कांबळे, दत्तोबा जगम असे हार्मोनियमपटु होते, ललितकलेंत दत्तोपंत तारदाळकर आणि गणपतराव काळसेकर होते, तर बलवंत मंडळींत पेटीची साथ दादा चांदेकर करीत असत. परंतु केशवराव कांबळ्यासारखी भरदार आणि डौलदार साथ क्वचितच ऐकूं येत असे. किर्लोस्करांच्या वीरतनयांत बकुळाची भूमिका

करणारा ' गुंडेशा ' ज्याप्रमाणें पुढें उत्कृष्ट हार्मोनियमपटु म्हणून नांवारूपाला आला, त्याचप्रमाणें १९२३ सालीं गंधर्व मंडळीनें पुनरुज्जीवित केलेल्या वीरतनयांतील तीच बालभूमिका करणारा हरि देशपांडे, सुरुवातीला कांबळ्याचें अनुकरण करतां करतां पुढें जवळ जवळ त्याच्याइतकीच सुंदर साथ करूं लागला. इतकेंच नव्हे, तर बालगंधर्व, मास्तर कृष्णराव, हिराबाई बडोदेकर अशा निरनिराळया ढंगाच्या गायकांची सारख्याच कौशल्यानें साथ करणारा हरिभाऊ देशपांड्यासारखा हार्मोनियमपटु सध्या महाराष्ट्रांत असेल असें मला वाटत नाहीं.

गंधर्व मंडळींत राजण्णा रबकवी आणि (आडवारीं) कृष्णाजी गणेश ऊर्फ वस्ताद पटवर्धन तबल्यावर बसत असत. ऑर्गनप्रमाणें तबल्याची साथ करून दत्तोबा जंगम आपलें सव्यसाचित्व पटवून देत. कांहीं काळ दत्ताराम गोवेकर नांवाचे एक उत्तम तबलिये गंधर्व मंडळींत होते. " साधा ठेका डौलदार वाजवायचा असला तर तिरखवा-पेक्षां राजण्णा जास्त चांगला वाजवितो, " असें गुण्डोपंत वालावलकरांनीं मला एकदां सांगितलें होतें. १९३४ सालीं गंधर्व मंडळीचें विसर्जन झालें त्या वेळीं राजण्णांनीं तबलावादन सोडून ते रामदुर्गला स्थायिक झाले. त्यानंतर १९४५ सालीं बालगंधर्वांचीं पुण्याला नाटकें झालीं, त्या वेळीं राजण्णांचें हंसतमुख दर्शन साथवाल्याच्या मेळाव्यांतून प्रेक्षकांना पुनः घडलें.

रंगबोधेच्छु नाट्यसमाजांत कामूरावांचे उत्कृष्ट तबलावादन ऐकूं येत असे. यशवंत मंडळींत आबालाल तबलजी होते आणि त्यांचे बंधु म्हम्मूलाल हिराबाईच्या नाट्यसंस्थेंत होते. केशवरावांच्या अमदानींत बळवंतराव रुकडीकरांचा तबला ललितकलेच्या साथींत ऐकू येत असे, परंतु तबल्याच्या साथीला महत्त्व न देणाऱ्या पेंढारकरांनीं मात्र विनायक घांग्रेकर आणि चेड्या गोवेकर अशा सामान्यांचाच संग्रह केला होता. वल्ल्या वस्ताद तबलावादनांत वस्ताद असून शेवटपर्यन्त बलवंत मंडळींत होता.

कान्होपात्रा नाटकांत मृदंग झडूं लागला, त्या वेळीं तबल्याबरोबरच मृदंगाची आणि मृदंग वाजविणाऱ्या पांडोबा बोंद्र्यांची नेमणूक झाली. किर्लोस्कर मंडळीच्या सुरुवातीला साथीचीं वाद्यें विंगमध्यें असत. रंगभूमीवरील पात्रांचा रंगभूमीच्या चौकटीबाहेर कुणाशीं संबंध नये आणि त्या चौकटींत त्रयस्थाने प्रवेश करू नये, या दृष्टीनें ही योजना एकापरीनें अवश्यच समजली पाहिजे. त्यानंतर साथवाल्यांची रंगभूमीसमोर स्थापना झाली. आणि नाट्यमन्वंतर संस्थेनें त्यांचें पुनः आंत उच्चाटन करून पुरोगामित्वाचा पुकारा केला. कान्होपात्रेंत मृदंगवादकाला रंगभूमीवरच नेऊन बसविण्याचा कलाशून्य प्रकार बालगंधर्वांनीं केल्याकारणानें, इतिहासकालीन कान्होपात्रेच्या सहवासांत अदययावत् असे पांडोबा दिसूं लागले. भूतकालावर आक्रमण करणाऱ्या मृंदगवादकाचीं पाळेमुळें कान्होपात्रेंतील पाळेगारानें खणून कां काढलीं नाहींत किंवा पंढरपुरच्या बडव्यांनीं त्याला बडविलें कां नाहीं, या प्रश्नांना ' पांडुरंगाची कृपा ' किंवा ' बालगंधर्वांची लोकप्रियता ' याखेरीज तिसरें कोणतें उत्तर देतां येईल !

सारंगीची साथ गंधर्वांत, यशवंत मंडळींत आणि हिराबाईंच्या नाट्यसंस्थेंत होती. गंधर्व मंडळींत गफूर आणि (कादरबक्षांचे चिरंजीव) महम्मंद असे दोघे सारंगीवाले होते. हिराबाईंचे सारंगीवाले सामान्य होते-यशवंत मंडळींत मात्र जमालबक्ष, अमीरबक्ष आणि खादीमहुसेन असे तिघे उत्तम कलावंत सारंगी वाजवीत असत.

प्रसंगविशेषीं फिडलची साथ घेण्याचा प्रयत्न झाला, परंतु स्वरभरण्याच्या बाबतींतल्या मूलभूत कमकुवतपणामुळें तो यशस्वी झाला नाहीं. नाटकांतील पदांच्या साथींत पियानोचा समावेश करण्याचा चमत्कारिक प्रयत्न दीनानाथरावांनीं केला, तो यशस्वी कसा व्हावा? त्या मानानें पार्श्वसगीतासाठीं नाटयमन्वंतर संस्थेनें पियानोचा पुष्कळच चांगला उपयोग करून घेतला. पार्श्वसंगीतासाठीं किंवा गायकीच्या कांहीं तुकड्यांना साथ देण्याकरितां, सतारीची किंवा बीनची जर योजना केली तर ती उपकारक ठरेल असें मला वाटतें. पार्श्वसगीत किंवा साहाय्यक संगीत म्हटलें म्हणजे आमचें मन तावडतोब पाश्चात्य वाद्यांकडे आणि पाश्चात्यांच्या स्वरांकडे वळतें! भारतीय किंवा दाक्षिणात्य संगीतांतील वाद्यें त्याकारणीं प्रामुख्यानें राबवून, 'सर्वस्वी आमचें' असें वातावरण निर्माण करण्याचा प्रयत्न अद्याप झालेला नाहीं. अशा अनेक कारणांमुळें भारतीय सगीताची परपरा आणि प्रभावी वैशिष्टय दिवसेंदिवस नष्ट होत चालले आहे.

धंदेवाईक कलावतांच्या नाट्यसेवेला कित्येक हौसी मंडळी हातभार लावीत होती. सत्यबोधराव हुदलीकरांचे वडील बधु बाबुराव हुदलीकर (हॅम्लेट), सांगलीचे एस्. ए. कुळकर्णी (प्रतापराव), आतां कोल्हापुरांत वकिली करित असलेले एम. डी. कुलकर्णी (हॅम्लेट), पुण्याच्या सोशल क्लबचे उत्साही प्रवर्तक दादासाहेब फाटक वकील, आतां रामदुर्गच्या अधिपतींचे खाजगी चिटणीस असलेले बाबुराव जोगळेकर आणि त्यांचे बंधु पुण्याचे डॉक्टर बडोपंत जोगळेकर (उभयतां फाल्गुनराव), पुण्याचे प्रसिद्ध गायक बापुराव केतकर (आश्विनशेट), पुण्याचे पुस्तकविक्रेते बाळ नेर्लेकर (सिंधु), अशा अनेकांचा हौशी नटांच्या यादींत उल्लेख करतां येईल.

नाट्यव्यवसायांतील ठेकेदार म्हणून प्रथम श्रीपतराव उपरे यशस्वी झाले. त्यानतर शंकरराव टिळे, बाबुराव श्रोत्री, गोविंदराव लांजेकर, काकाजी सोष्टे आणि एस. ए. कुलकर्णी अशी अनेक धाडसी मंडळी त्या व्यवसायांत सामील झाली. नाटयव्यवसायिकांच्या हांकेसरशी मध्यरात्रींदेखील धांवून जाणारे गंधर्व मडळीचे लाडसाहेब, बलवत मंडळीचे तात्यासाहेब (गणेश नारायण) परांजपे, नाटयकला-संप्रदायाचे बाबीकाका अभ्यंकर, आणि पेंढारकरांच्या ललितकलेचे सीतारामपंत तलगिरी, मार्तंडराव प्रधान, फासे आणि विनायकराव सामंत यांचा उल्लेख पुनः एकदां अवश्यच समजला पाहिजे. नाट्यकलेच्या निःसीम जिव्हाळ्यामुळें तिच्या इतिहासाचीं साधनें पुण्याच्या भाऊसाहेब दातारांनीं जमविलीं आहेत, तर तिच्या इतिहासाचें हस्तलिखित शिवरामपंत पानशांनीं तयार केलें होतें. डॉ. भडकमकर, नागपूरचे डॉ. गद्रे आणि गोगटे, पुण्याचे

डॉ. रंगनाथ हरि सोमण, मुंबईचे डॉ. अ. ना. भालेराव, इंदूरचे श्रीधरपंत गोसावी, मालवणचे डॉ. राजाराम वासुदेव आजगांवकर आणि कोल्हापुरचे डॉ. शंकरराव काटे अशी मंडळी नाटयव्यवसायिकांच्या आरोग्याला अत्यंत निरपेक्षतेनें जपत होती. मुंबईच्या डॉ. विनायक सोकरजी त्रिलोकेकरांनीं गंधर्व मंडळीचें आरोग्य तर संभाळलेंच, परंतु बालगंधर्वांवरील आत्यंतिक प्रेमामुळें डॉक्टरसाहेबांनीं विलायतेहून पैदा केलेलीं रंगसाधनें त्यांना अगदीं सुरुवातीला उपलब्ध करून दिलीं होतीं.

गंधर्व मंडळीच्या विख्यात वेषभूषेपैकीं वाइलचीं प्रिंटेड पातळें शामराव धैर्यवानांच्या 'जर्मानिया डाइंग ॲण्ड प्रिंटिंग' कंपनीनें तयार केलेलीं असत आणि बनारसी वाण जगन्नाथ सोभाराम पुरवीत. सर्व प्रमुख नाटयसंस्थांना लागणारे इंग्रजी पद्धतीचे पोषाख आणि हैदराबादी थाटाच्या शेरवान्या मुंबईचे ए. महमद तयार करीत, तर ऐतिहासिक नाटकांतील पगड्यांचा आणि जिरेटोपांचा मक्ता पुण्याच्या बापू किसन पगडीवाल्यांनीं घेतला होता. गंधर्व मडळीच्या स्वयंवरांत मखमालीवर जरीचें काम केलेला जंगी गालिचा आणि त्याला शोभेशी बैठक मंडपांत दिसत असे, ती बडोद्याच्या भगवानदास रणछोडदास नांवाच्या कसबी गृहस्थांनीं तयार केली होती. बालगधर्वांनीं लुगडें नेसून नांवलौकिक मिळविला, परंतु धोंडी जामदार नांवाचा किर्लोस्कर मडळीपासूनचा पिढिजाद आणि प्रामाणिक सेवक त्यांना तें नेसवीत असे.

प्रत्येक नाटकात काम करणाऱ्या प्रमुख नटांची यादी एका फलकावर लिहून तो रगभूमीच्या दर्शनी भागाजवळ ठेवायची सुरुवात प्रथम गंधर्व मंडळीनें केली, आणि नतर ती अनेक नाट्यसस्थांनीं स्वीकारिली. नव्या नाटकाच्या पहिल्या खेळांत कामें केलेल्या नटांचीं आणि इतर कलावतांचीं नांवें नाटकाच्या पुस्तकांत छापण्याची सुरुवात प्रथम वरेरकरांनीं केली. प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर स्वत: कधीं न येतां, प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर येणाऱ्या रंगसज्जेची व्यवस्था ठेवणाऱ्या स्टेज-मॅनेजर्सचीं नांवें देखील त्या यादींत प्रसिद्ध करून, वरेरकरांनीं त्यांना अवश्य तें मानाचे स्थान मिळवून दिलें. गधर्व मडळींत शकर खेर आणि केशवरावांच्या ललितकलेंत पांडुरंग सोहनी आणि बालकृष्णपत जोशी स्टेज-मॅनेजर होते. त्यांपैकीं बालकृष्णपतानीं ललितकलादर्श मडळी बंद पडेपर्यंत तिची एकनिष्ठपणें सेवा केली. हाच मुलाच्या बापाचें 'बाप' आणि राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचें 'राक्षसी', अशा सुटसुटीत नांवांत रूपांतर करण्याची पतांची लकब और होती. "येत्या आठवड्यांत बुधवारीं 'ससार,' शनिवारीं 'राक्षसी' आणि रविवारीं 'गुलाम' ठेवला आहे"—अशी वर्दी ते देत असत. बुधवारीं सुरू झालेल्या 'संसारांत' शनिवारींच 'राक्षसी'ची गांठ पडली, तर रविवारीं 'गुलामा'शिवाय दुसरें कोणतें दृश्य दृष्टीला पडूं शकेल? १९२२ सालपर्यंत बहुतेक सर्व प्रमुख नाटक मडळ्यांच्या नाटकांतील छायाचित्रें सुप्रसिद्ध चित्रकार मोरूभाऊ कीर्तिकर काढीत असत. त्यानंतर त्या कामगिरीवर मुंबईच्या रेक्स स्टुडिओच्या अनंतराव राजाध्यक्षांची योजना होऊं लागली.

चित्रकलेची एक रेघ देखील ओढण्याची पात्रता नसतांना, आजन्म 'पेंटर' या टोपण नांवाने ओळखले गेलेले बाळकृष्णपंत जोशी नांवाचे एक गृहस्थ गंधर्व मंडळींत होते. रंगभूमीकडील खरेदीची आणि ज्या गांवाला मुक्काम हलवयाचा असेल तेथील आगाऊ व्यवस्थेची जबाबदारी त्यांनीं पत्करली होती. भूतलावरील वाटेल त्या विषयावर ठाम मतें ठोकून देणें आणि रिकाम्या वेळांत, ऑग्ल वैद्यकीला शेलक्या शिव्या देत, देशी औषधें तयार करणें हे त्यांचे आवडते उद्योग होते. जीवंत सिंहाच्या चरबींत मेलेल्या सापाचें विष आणि हरिणाच्या डोक्यांतील कस्तुरी मिसळून त्याचें प्राशन केलें, तर मनुष्य अमर होतो अशी माहिती पुरवायला ते मागेंपुढें पाहत नसत! अशा त्या संजीवनी-गुटिकेंतील त्रिविध द्रव्यांपैकीं एकसुद्धां चीज मिळवायला उभी हयात तरी कशी पुरावी? कोणतेंही नाटकगृह अपुरें आणि असमाधानकारक असून तें भुताखेतांनीं पछाडलेलें आहे हें सिद्ध करण्याचा छंद त्यांना कायमचा लागला होता. नव्या गांवीं कंपनी गेली म्हणजे त्या गावीं नाटकगृहाला सर्वस्वी योग्य अशी एक उत्तम मोकळी जागा आहे अशी ते वर्दी देत, परंतु 'मूर्खांनीं इतकी सुंदर जागा स्मशानासाठीं वापरून फुकट घालविली आहे'—अशी लगेच पुस्ती जोडीत असत! ज्या जागेच्या जीवावर हजारों नाट्यव्यवसायिकांनीं जीवत रहावें, त्याच जागेवर हजारों जिवांची राखरांगोळी व्हावी यासारखा दैवदुर्विलास कोणता असूं शकेल! मात्र पेंटरनीं निवडलेल्या तसल्या जागा नाटकगृहांना लाभल्या असत्या, तर भुतांची लागवड वाढून त्यांचा आणि नाटकगृहांचा अन्योन्यसबंध अधिकच दृढावला असता, नव्हे का?

रमाकांत मंडळी बद झाल्यानंतर पुन: एखाद्या नवीन नाट्यसंस्थेची स्थापना करण्याचा पांडोबा क्षीरसागरांनीं १९२९ सालीं बेत केला. परंतु सावकार मिळत नाही म्हणून नशिबाला दोष देत ते गधर्व मंडळींत येऊन बसूं लागले होते. पेंटरनीं 'पाहिलें पाहिलें' आणि किर्लोस्करांतील जुन्या जमान्यांतील जिव्हाळा जागृत करून, त्यांनीं ऐके दिवशीं पांडोबांचा उद्धार करण्याचें नक्की केलें. त्या बैठकींत मी, पेटर, पांडोबा आणि दादा काटदरे इतके सभासद उपस्थित होतों.

"पांडू, हल्लीं तूं असा कपाळाला हात लावून कां बसलेला असतोस?"—पेंटरनीं प्रश्न केला.

पेंटरांच्या सहृदय प्रश्नामुळें पांडोबांच्या दुःखाला वाचा फुटून तें बोलकें झालें.

"एखादा सावकार देतां का पांडोबांना गांठून?"—समोरची जमाखर्चाची वही मिटून आणि डोळ्यांवरील चष्मा कपाळावर चढवीत, दादा काटदऱ्यांनीं पांडोबाच्या शोककथेचा समारोप केला!

"वेडा आहेस पांडू तूं! सावकार रे कशाला पाहिजे?"

"पेंटर!—सावकाराशिवाय कसं चालेल?" पांडोबांनीं प्रश्न केला.

" पांडू, मी तुला एक अशी झकास युक्ति सांगतो, कीं एक छदाम खर्च केल्याशिवाय तूं कंपनी काढशील आणि पाण्यासारखा पैसा मिळवशील ! "

पेंटरांना स्फूर्ति झाली आहे हें ओळखून दादांनीं माझ्याकडे मिस्किलपणानें पाहिलें.

" मी सांगतों त्या दोन गोष्टी तूं पैदा कर—

" पेंटर, एक सावकार सोडून दोनच काय—दहा गोष्टी पैदा करतों "—पांडोबांनीं आत्मविश्वासानें हमी दिली. आपली आणि एखाद्या कामधेनूचीच गांठ पडली आहे किंवा आपण प्रत्यक्ष कल्पवृक्षाच्या छायेखालीं बसलों आहों असा भास त्यांना झाला होता.

" हें बघ पांडू, दोनच गोष्टी पैदा कर—बालगंधर्वासारखं एक पोर आणि 'एक प्याल्यासारखं' एक नाटक ! "—एकच प्याला नाटकाच्या नांवांतला 'च' पेंटरांना कायम वर्ज्य होता !

गुरुमाउलीचा तो आदेश ऐकून पांडोबा सर्दच झाले ! कल्पवृक्षाच्या छायेऐवजीं डोक्यावर विद्युत्पात झाल्यासारखें त्यांना वाटलें—क्षणापूर्वीचें त्यांचे स्वप्नरंजन एका क्षणांत दिवास्वप्न ठरलें !

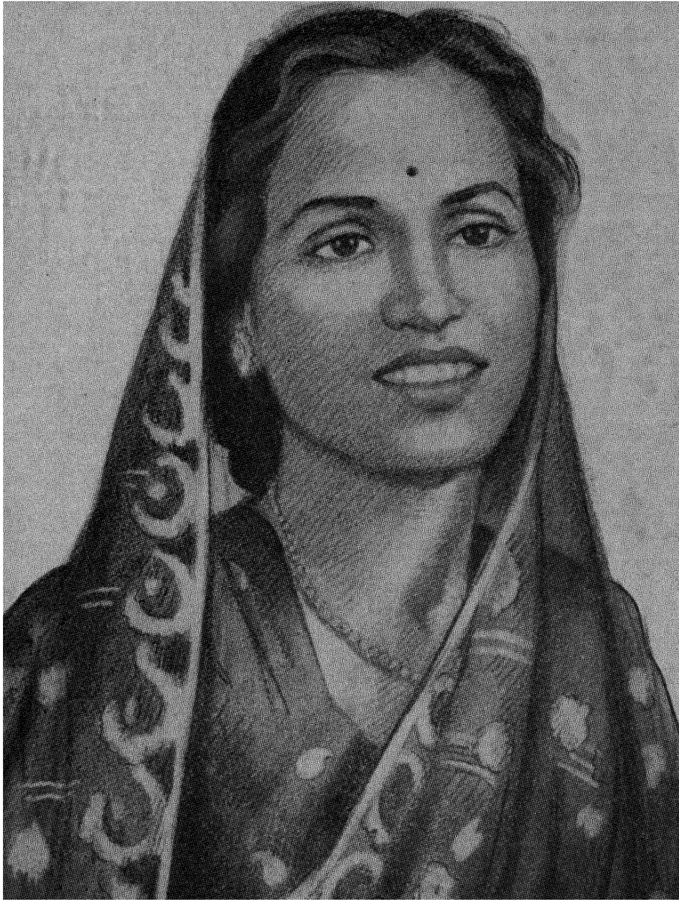
पेंटरनीं मागितलेल्या दोनच गोष्टींपेक्षां दहा सावकार मिळविणें अधिक सोपें होतें !

—परंतु सकृद्दर्शनीं आचरटपणाचा वाटणारा पेंटरांचा तो आदेश, खरोखरच अर्थगर्भ नव्हता काय ?

× × ×

एकापेक्षां एक सरस अशा गायनाभिनयविशारदांनीं गजबजलेली, वैभवशाली वाग्भटांनीं आपल्या लेखणीची विलासभूमि मानलेली आणि थोर थोर चित्रकारांनीं नटविलेली आमची रंगभूमि मृतप्राय झाली, ती केवळ बोलपटांच्या स्पर्धेमुळें खचित नव्हे. आमचा नाट्यव्यवसाय लहरीपणामुळें, अव्यवहारीपणामुळे, कल्पनाशून्यतेमुळें, ऐदीपणामुळें आणि उन्मत्तपणामुळें अगोदरच आंतून इतका पोखरला गेला होता, कीं बोलपटांच्या स्पर्धेचा पहिला प्रहार देखील त्याला पचवितां आला नाहीं. १९३२-३३ सालींच प्रभातचा 'मायामच्छिंद्र' निघाल्यावर महाराष्ट्रांत बोलपट प्रथम लोकप्रिय झाले आणि त्यानतर बहुतेक नाट्यसंस्था पत्त्यांच्या बगल्याप्रमाणें कोळसल्या हें जरी खरें, तरी उपरोक्त दोषांमुळें नाट्यकलेच्या शरीरांत निर्माण झालेला कमकुवतपणाच तिला अधिक मारक ठरला !

कला आणि व्यवसाय यांचा समन्वय साधला नाहीं हा फार मोठा अपराध आमच्या नाट्यव्यवसायिकांनीं केला. बिचाऱ्या गद्य नाटक मंडळ्यांना नुसते पोटापुरतेच पैसे मिळत होते, परंतु विपुल द्रव्यार्जन करणाऱ्या अनेक संगीत कंपन्यांना तरी आपत्कालीं तारक होईल असा राखींव निधि (Reserve Fund) खात्रीनें जमवितां आला असता. केशवराव भोसल्यांनीं निष्कर्ज ललितकला पेंढारकर—चापेकरांच्या हवालीं केली



सौ. ज्योत्स्ना भोळे

म्हणूनच ती त्यानंतरही पंधरा वर्षांचे आयुष्य कंठू शकली, परंतु पेटीकरांच्या दुराग्रहामुळे कर्जबाजारी बनलेली ललितकला त्यांच्याबरोबरच गतप्राण झाली! कमीत कमी एक लाख रुपयाचा राखीव निधि जमवून, आपल्या उतार वयांत स्वयंवर-एकच प्यालासारख्या चार दोन लोकोत्तर नाटकांतील भूमिका कराव्या आणि बाकीच्या जुन्या आणि सर्वच नव्या नाटकांसाठीं एखाद्या घरंदाज आणि नामवंत गायिकेचें सहकार्य संपादन करावें, अशा रीतीनें गंधर्व मंडळीला मानानें आणि वैभवांत जगविणें बालगंधर्वांना बिलकुल अशक्य नव्हतें. कला जर समृद्ध राहिली नाहीं, तर तिची पीछेहाट होऊन ती नामशेष होण्याच्या मार्गाला लागते. धंदा जीवंत राहिला तरच अनेकांचा रोजगार संभाळणारी नाट्यकलेसारखी कला जीवंत राहते, हें तत्त्व आमच्या नाट्यव्यवसायिकांच्या ध्यानांत आलें नाहीं परंतु चलतीच्या काळांत भविष्यासंबंधीं बेजबाबदार राहण्याची बेगुमान वृत्ति त्यांच्याच वाटेला आली होती असें मात्र नाहीं. चलतीचा काळ अनुभविलेल्या प्रत्येकानें या बाबतींत अवश्य आत्मसंशोधन करावें. आपण हें देखील विसरतां कामा नये, कीं ललितकलाजन्य आनंद इतका अमर्याद असतो, कीं त्याला शेवट आहे अशी काळजी करावयाचें कलावंताला कधीं कारणच पडत नाहीं. कलेच्या उन्मादांत वर्तमानाकडेदेखील धुंद दृष्टीनें पाहणाऱ्या कलावंताची नजर भविष्यापर्यंत कशी पोहोंचावी?

इतर व्यवसायांत केलेले कष्ट त्रासदायक असतात, म्हणूनच त्या कष्टाच्या जोरावर मिळविलेल्या पैशाची किंमत त्या त्या व्यवसायिकांना समजते. नट, गायक आणि वादकांसारख्या कलावंतांना मात्र केलेल्या कष्टापासूनही अमर्याद आनंदाचा लाभ होत असल्यामुळें, त्यापासून मिळणाऱ्या पैशाची त्यांना किंमतच वाटत नाहीं.

बालगंधर्वांसारख्या लोकोत्तर कलावंतांनी स्वतःसारखा एक तरी शिष्य का तयार केला नाहीं, असा एक आरोप कांहीं बुद्धिवान् मंडळीसुद्धा मधूनमधून करीत असतात. एखादा थोर कलावंत नाहींसा झाला म्हणजे त्याच्या कलेच्या आनंदाला आपण पारखे होतों, हा रसिकमनाचा विषादच या आरोपाचा जन्मदाता असतो. परंतु कला आणि पुस्तकी ज्ञान यांतील फरक नजरेसमोर न ठेवल्यामुळें, एखाद्या लोकोत्तर कलावंतानें स्वतःला शोभेसा शिष्य कां तयार केला नाहीं—हा प्रश्न विचारला जातो. जेथें केवळ पुस्तकी ज्ञानाचा प्रश्न असतो, तेथें कदाचित एक रँगलर दुसरा रँगलर तयार करू शकेल. परंतु नाट्यकलेसारख्या कलेंत, पुस्तकी ज्ञान किंवा गुरुघराण्यांतल्या चिजा अवगत असण्यापेक्षा अनेक अंगें—अनेक रंगढंग—असतात. नाट्यकलेंत नुसतें अनुकरण चालत नाहीं,—स्वतंत्र प्रज्ञेची आणि प्रतिभेची गरज असते. अनुकरणाचाच छंद लागला म्हणजे बालगंधर्वांच्या तन्मय आणि लयबाज गायकीऐवजीं, एखाद्या तानेच्या शेवटीं 'हां हां' करणारे 'हां–हा–गंधर्व' निपजतात किंवा त्यांच्यासारख्या नुसत्या माना वेळावणारे 'डिट्टो गंधर्व' दृष्टीला पडतात. बालगंधर्वांसंबंधींच उदाहरणादाखल

विचार करावयाचा तर त्यांच्याबरोबर वर्षानुवर्ष वागलेले नट, बालगंधर्वांच्या भूमिकेमुळें नाटक रंगतें म्हणून जितके खूष तितकेच गाफील होते. त्यांची भूमिका रंगते हा अनुभव प्रत्येकानें घेतला होता, परंतु ती का रंगते याचा डोळस विचार कोणीच केला नव्हता कोणतीही कला आत्मसात् करायला नव्या कलावंताच्या ठायीं चोकसपणा, कल्पनाशीलता, तन्मयता, दीर्घोद्योग असे अनेक गुण मुळांतच असावे लागतात. अशा स्वयंभू सामर्थ्याचा नट, बालगंधर्वांच्या सहेवासांत येऊन तो स्वतः सावध, चोकस आणि तन्मय वृत्तीनें त्यांच्या भूमिकाशीं समरस झाल्याशिवाय बालगंधर्व तरी दुसरा बालगंधर्व कसा तयार करणार ? केशवराव काबळ्याचें शिष्यत्व न पत्करता, केवळ त्यांच्या पेटीवादनाशी एकरूप झाल्यामुळें हरी देशपांडे चांगला पेटी वाजवूं लागला. रामकृष्णबुवा वझ्यांनीं केशवराव भोसल्यांना तयार केलें हें विधान, पेंढारकर केशवरावांचें गाणें गात होते या विधानाइतकेंच अचाट समजावें लागेल!

सारांश, कोणतही कला स्वयंभू स्वरूपातच एखाद्या नव्या होतकरू कलावंताच्या रोमरोमांत वास करीत असली, तरच तो लोकोत्तर यश मिळवूं शकतो अशा नवीन कलावंताच्या कलागुणांना पैलू पाडण्याचें आणि त्याच्या कलेला उपकारक वळण लावण्याचें कार्य ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ कलावंत करूं शकतात. हा सिद्धांत नाट्यकलेप्रमाणें प्रत्येक कलेच्या बाबतींत निरपवाद समजला पाहिजे तसाच विचार केला तर भाऊराव कोल्हटकर दुसरी सुभद्रा, गणपतराव जोशी दुसरा हॅम्लेट, बाबुराव पेंटर दुसरा बाबुराव, गणपतराव बोडस दुसरा फाल्गुनराव, किंवा गडकरी दुसरा गडकरी निर्माण करूं शकले का ? त्याचें कारणच असे, कीं लोकोत्तर कलावंत किंवा लेखक, हे बृहस्पतीप्रमाणें बुद्धिदाते नसून ध्रुवताऱ्याप्रमाणे फक्त ध्येयदर्शी असतात. त्यांच्या प्रकाशाकडे पाहून नव्या स्वयंभू कलावंतांनीं आपला मार्ग शोधून काढावयाचा असतो.

नाट्यकलेला नेटकें स्वरूप प्राप्त करून देण्याची जबाबदारी ज्या व्यवस्थापकावर होती, त्यांच्या विदूषकी नालायकीचें किंवा कलाविघातक अहंमन्यतेचें वर्णन मीं केलेंच आहे. कलेची उपासना निष्ठेने आणि जबाबदारीनें चालू ठेवून, नाट्यकलेची ज्योत सतत तेवत ठेवायचा प्रयत्न झाला नाहीं हा सर्वच नाट्यव्यवसायिकांचा फार मोठा अपराध समजला पाहिजे. आठवड्यांतील तीन नाटकांत फार तर अठरा तास श्रम करून जबाबदारीची घोंगडी एकदां दूर भिरकावून दिली, म्हणजे उरलेल्या दीडशें रिकाम्या तासांना, आळशी मेंदूत सैतानाचे कारखाने चालू करायला मनसोक्त मोकळीक मिळत असे ! कांहीं गुजराथी नाटक मंडळ्यांत रोजच्या कचेरीप्रमाणें दररोज तीन चार तास तालीम असे, ती पद्धत मराठी रंगभूमीनें स्वीकारण्यासारखी होती. परंतु मराठी रंगभूमीला अखेर अखेर तालमींचीच गरज वाटेनाशी झाली, रसज्ञ तालीम मास्तर दुर्मीळ झाले, आणि त्यामुळे गद्य नटांनीं 'आवाज लावायचा' आणि संगीत नटांनी 'तानेची लांबी वाढवायची' इतकेंच तंत्र शिल्लक उरलें ! रसज्ञ तालीम मास्तरच्या नेतृत्वाखालीं तालमींत घडणारें नाटकाचें रसदर्शन पारखें झाल्यामुळें, नाट्यकलेबद्दलचा रसपूर्ण जिव्हाळा नटांच्या मनांतून

आस्ते आस्ते नाहीसा झाला. त्यांत भर म्हणूनच कीं काय, कांहीं साप्ताहिकांनीं नटांच्या अवास्तव स्तुतीचें आणि स्वस्त लोकप्रियतेचे सदावर्त उघडल्यावर तर, नटाला संपादकाखेरीज कुणाचीच गरज वाटेनाशी झाली आणि रिकाम्या रंगमंदिरांत देखील ' फुल्ल हाउस 'चा साक्षात्कार होऊं लागला !

नाटककार हा शब्दजीवी नाट्यकलेचें वातावरण पवित्र आणि समृद्ध ठेवणारा गुरु आणि तिच्या प्रतिष्ठेचा पाठीराखा समजला पाहिजे. परंतु आमच्या नाट्यकलेच्या दरबारांत असे कांहीं नाटककार शिरले की नटांना सुशिक्षण देण्याची तर त्यांची लायकी नव्हतीच, पण दुसऱ्या नाटककाराचे नाटक त्यांच्या कंपनीत नुसते वाचलें जरी गेलें तरी तो दिवस सुतकाप्रमाणें पाळण्याइतके ते अनुदार आणि मत्सरी होते. स्वतःची तळी नेहमी उचललेली असावी म्हणून मालकाविरुद्ध नोकराला, नोकराविरुद्ध मालकाला, मालकाविरुद्ध मालकाला आणि नोकराविरुद्ध नोकराला चिथविण्याचे सत्कार्य ते नालस्ती करीत असत. प्रतिस्पर्धी नाट्यव्यवसायिकाची आणि नाटककाराची नालस्ती करणे हा तर त्यांच्या जिभेचा मळ होता. अशा महाभागाचे प्रवचन एकदां सुरू झाले म्हणजे शेक्स्पीअर, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्यावर किती चिखलफेक होईल त्याचा नेम नसे ! असेच एक नाटककार, स्तुतिसुमनांच्या माऱ्यामुळे त्यांनीं आपल्या ताटाखालचें मांजर बनविलेले नाटककंपनीचे एक मालक आणि मी एकदा विद्याहरण नाटकाला गेलों होतों. खाडिलकरांच्या त्या लोकोत्तर नाटकांतला तिसऱ्या अंकातील शेवटचा प्रवेश चालू होता. तो प्रवेश इतका हृदयद्रावक आणि ओजस्वी आहे, कीं नाटककारानें अजाणतां केलेली एकादी मोठी चूकसुद्धां लक्षांत घेऊं नये. त्या दिवशीं तो प्रवेश फारच रंगला होता. इतक्यांत शुक्राचार्यांनीं–' सिद्धीची शेंडी हातात धरून '– असे शब्द उच्चारले. तत्काळ नाटककारांनीं ' सिद्धि ही जर स्त्रीलिंगी तर तिला शेंडी कशी ?'–अशी मालकांच्या कानांत कुजबुज केली !–दोघेही कुत्सितपणानें हसले–! नाटकाच्या रसाशीं एकरूप होण्याची ज्याची कुवत नाहीं, त्याच्या हातून रसपूर्ण नाट्यकलेतील रसदर्शन कसें व्हावें ? बालगंधर्व रंगभूमीवर तन्मयतेनें गात असतां, जेवायला उशीर होतो आहे म्हणून एखाद्या नटसम्राटानें विंगमधून त्यांना घड्याळ दाखविण्यापैकींच हा अरसिक प्रकार नाही का ? अशा कारवायांनीं कांहीं नाटककारांनीं अशिक्षित नटांचाच नव्हे, तर स्वतःला परम बुद्धिमान् समजणाऱ्या नाट्यकलेच्या नेत्यांचाही बुद्धिभेद केला.

अशा दुर्भिक्षाच्या मोसमांत ' जुने ते सर्व तुच्छ ' असा प्रचार करणाऱ्या पोषाखी नवीनतेचा जन्म झाला. शेक्स्पीअर–शूद्रकाच्या वेळेपासून यशस्वी आणि रसपूर्ण नाट्यलेखनाच्या सर्वांत अनुभवाच्या कसोटीला उतरलेले जे सिद्धांत होते, ते धाब्यावर बसवून चांगले नाटक निर्माण होणें शक्यच नाहीं, याचें त्या पोषाखी नवीनतेच्या प्रचारकांना सोयीस्कर विस्मरण पडलें. त्यामुळे त्यांच्या पदरीं हमखास

अपयश पडलें, म्हणजे ' प्रेक्षक शंभर वर्षे मागे आहेत ' या अहंमन्यतेच्या आड दडावें किंवा तमाशेवजा नाटकांचें समर्थन करण्याकरितां मोलियरचें नांव घ्यावें, अशा जाहिरातबाजीला जन्म मिळाला.

कित्येक नवे मंत्र आणि नवीं तंत्रें उदयाला आलीं, तरी ताजमहालासारख्या सौंदर्यानें आणि सामर्थ्यानें खुद्द इंग्लंडांत शेक्सपीअर उभा आहे हे विसरतां कामा नये. वर्षांतून एकदा तरी इंग्लंडमध्यें शेक्सपीयरच्या नाटकाचा महोत्सव करण्यांत येतो त्याचें कारणच असें कीं, रसपूर्ण नाटयलेखनाचा तो ध्रुवतारा नाटयसृष्टीच्या नजरेआड होऊं नये. आमच्याकडे मात्र सौभद्र किंवा मृच्छकटिकाचे प्रयोग करणें म्हणजे जुनाटपणाचें आणि प्रतिगामीपणाचें लक्षण समजतात! परंतु मृच्छकटिकाची नाजुक हृदयंगमता, सौभद्राची सरल सहृदयता, स्वयंवरातले रमणीय लालित्य किंवा एकच प्यालयाची पवित्र परिणामकारकता, यांचा अंशमात्र तरी नवीनतावादी नाटकांत दिसल्याशिवाय त्याच्यावर प्रेक्षकांच्या उड्या कशा पडाव्या? रसवर्ज्य आणि प्रसंगशून्य नाटकांना संवादरूप निबंधापेक्षां अधिक किंमत देतां येणार नाहीं. शेक्सपीअर–शूद्रकाच्या तोडीचा नाटककार शतकांत एखादाच होतो हें खरें आहे. परंतु म्हणूनच सामान्य कुवतीच्या नाटककारांनीं प्रासंगिक आणि खेळकर नाटकें लिहिलीं, तरी नवीनतावादाच्या नांवाखालीं जुन्या जातिवंत कलाकृतींची हेटाळणी करून प्रेक्षकांची दिशाभूल करतां कामा नये.

नवीनतेचा निश्चित, बाळसेसार आणि प्रभावी जन्म होण्यापूर्वी तथाकथित जुन्या नाटकावरील प्रेक्षकांची श्रद्धा पोषाखी नवीनतेच्या प्रचारकांनीं उडविल्यामुळें, रंगभूमीवर शून्यता (Vacuum) निर्माण झाली आणि आमच्या प्रेक्षकांचा नाटयकलेवरीलच विश्वास उडाला! खऱ्या आणि कसदार नवीनतेची प्रतिष्ठापना होण्यापूर्वी नाट्यकलेच्या जुन्या जातिवंत स्वरूपावरची प्रेक्षकांची श्रद्धा उडविल्यामुळे, नवें घर बांधण्यापूर्वी एखाद्याला आपलें जुने घर सोडायला लावून, त्याची उघड्यावर उचलबांगडी करण्या-सारखा नवीनतावाल्यांच्या उद्योगाचा विपरीत परिणाम झाला!

कित्येक जुने मुसलमान कलावंत छंदी, लहरी आणि अव्यवहारी म्हणून कुप्रसिद्ध होते, परंतु आपल्या कलेशीं ते कधीं बेइमान झाले नाहींत. त्यामुळे त्यांच्या पार्थीव शरीराबरोबरच त्यांचे दोष देखील नाहींसे होऊन, त्यांच्या कलाचातुरीची स्मृति तितकी मागे राहिली. इहलोकींच्या समृद्धीची, समर्थांच्या रागालोभाची, थंडीवाऱ्याची किंवा तहानभुकेची सुद्धां त्यांनीं कधीं तमा बाळगली नाहीं. कला हाच त्या अवलियांचा मालक आणि ते तिचे नोकर—तीच त्यांचा सावकार आणि ते तिचे ऋणको! तीसचाळीस मंडळीच्या सहकार्यावर चालणाऱ्या नाट्यकलेप्रमाणें, व्यवसाय–साधनेची जबाबदारी त्या अवलियांवर नव्हती. नाटयव्यवसायांत व्यक्तीची चिंता वाहून चालत नाहीं, अनेकांची चिंता समोर उभी असते. परंतु आमच्या नाटयव्यवसायिकांनीं नेटक्या

व्यवसायसाधनेप्रमाणें निष्ठावत कलापूजनाकडेही दुर्लक्ष केल्याकारणानें, 'धड ना व्यवसाय–ना कला' असा विपरीत प्रकार घडला! आणि म्हणूनच १९३३ सालपर्यंत नाट्यकलेचा विशाल वटवृक्ष आंतूनच इतका पोखरला जाऊन कमकुवत बनला होता, कीं बोलपटांचा पहिला प्रहारदेखील तो पचवू शकला नाहीं.

अशा विपरीत परिस्थितींत गडकऱ्यांनतर एकही प्रभावी नाटककार, लोंढे लोकप्रिय झाल्यानतर एकसुद्धां नांव घेण्याजोगा सगीत नट, नाना फाटकांनतर एकही गद्य नट आणि एकही सर्वांगसुंदर स्त्रीनटी मराठीं रंगभूमीवर उदयाला आली नाहीं. त्यामुळे नटाच्या आणि नाटककाराच्या जीवावर जगणारी रंगभूमि अधिकच कमकुवत बनून, प्रेक्षकांना आपल्याकडे ओढून घ्यायला असमर्थ ठरली.

—पेटरांनीं पांडोबांकडे केलेली मागणी सकृद्दर्शनीं विनोदी वाटली, तरी मराठी रंगभूमीच्या खऱ्या अपगतेवर तिनें, अजाणतां पण अचूक, बोट ठेविलें नव्हतें काय ?

: २१ :

नाट्यशताब्दिमहोत्सव

"Must wire consent-Presidential panel"-अशा मजकुराची तार ता १२-१०-४३ रोजीं अचानक माझ्या हातीं आली-तिच्याखालीं बन्याबापू कमतनूरकरांची सही होती.

—१९४३ सालीं आमच्या नाट्यकलेची शंभर वर्षे पूर्ण झालीं, म्हणून ज्या विष्णुदास भाव्यांनीं तिची पहिली मांडणी केली त्यांच्या सांगलीला नाट्यशताब्दिमहोत्सव साजरा होणार होता. त्या उत्सवाबरोबरच वार्षिक नाट्यसमेलन आणि साहित्यसमेलन भरणार असल्यामुळे, सांगलीच्या समारंभाला त्रिवेणीसंगमाचें महत्त्व प्राप्त झालें होतें. शताब्दिमहोत्सवाचे नियोजित अध्यक्ष स्वातंत्र्यवीर सावरकर होते नाट्यसंमेलनाचे स्वागताध्यक्ष बन्याबापू असून, त्याच समेलनाच्या अध्यक्षपदासाठीं त्यांनीं मला पाचारण केलें होतें. परंतु सभाधीटपणाच्या " अभावाच्या आत्मविश्वासामुळें " मी खेदपूर्वक नकाराचें उत्तर त्यांना पाठविलें

६-११-४३ रोजीं शताब्दिमहोत्सव सुरू झाला. सांगलीच्या देवलांनीं चव्वेचाळीस वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या शारदा नाटकाच्या प्रयोगानें प्रेक्षकांना विस्मितच केलें. शारदेचा विषय जुना झाला तरी देवलांची प्रतिभा अमर—, नित्य नवा आनंद देणारी ! केशव-नारायणाच्या संयुक्त मानापमानाचा प्रयोग अद्भुत झाला, परंतु शारदेच्या संयुक्ततेत जास्त व्यापकता होती. बालगंधर्व (इंदिराकाकू), गणपतराव बोडस (कांचनभट), मास्तर नरेश (शारदा), लोंढे (कोदंड), केशवराव दाते (सुवर्णशास्त्री) आणि चिंतामणराव कोल्हटकर (भद्रेश्वर) अशी पात्रयोजना होती, परंतु सत्तावीस वर्षांपूर्वी सेवानिवृत्त झालेल्या चिंतोबा दिवेकरांनीं (श्रीमंत) अग्रपूजेचा मान मिळविला.

सांगलीनंतर नाट्यमोहत्सवाची कल्पना अश्वमेध यज्ञांतील घोड्याप्रमाणें गांवोगांव फिरू लागली. पुणें, मुंबई, नाशिक, बडोदें, कोल्हापूर, इंदूर आणि बेळगांव अशा अनेक गांवीं महोत्सव साजरे झाले.

महाराष्ट्रीय नाट्यकलेची सांगली ही जन्मभूमि असली, तर मुंबई ही तिची कर्मभूमि आणि उत्सवभूमी होती. त्यामुळे मुंबईच्या महोत्सवाकडे सर्वांचे डोळे लागले होते. त्या

महोत्सवाच्या स्वागताध्यक्षपदीं बाबुराव अत्र्यांची आणि अध्यक्षपदीं बालगंधर्वांची योजना झाली. बालगंधर्वांच्या योजनेगबर्धा काहीं असंतुष्ट आम्यानीं निषेध प्रकट करायला सुरुवात केली. त्या निषेधाचा समाचार घेण्यासाठीं, बाबुराव अत्र्यांच्या आग्रहामुळे मी समीक्षक मासिकाच्या एप्रिल १९४४ च्या अंकात लेख लिहून, बालगंधर्वांच्या निवडीची यथार्थता दाखवून दिली.

नाट्यविषयक संमेलनांचे अध्यक्षपद नामवंत नटांना द्यावे हे योग्यच समजलें पाहिजे. पाश्चात्य देशाप्रमाणे हिंदुस्थानातील नटांना पदव्या मिळत नाहीत, तर निदान त्यांची अध्यक्षपदीं योजना करून तरी रसिकांनीं त्यांचा गौरव का करू नये? नाट्यसंमेलनाचाच विचार केला तर अद्यापपावेतों शंकरराव मुजुमदार, यशवंतराव टिपणीस, बालगंधर्व, त्र्यंबकराव कारखानीस, गोविंदराव टेंबे, गणपतराव बोडसे आणि चिंतामणराव कोल्हटकर इतकेच नट अध्यक्षपदापर्यंत पोहोचल्याचे दिसून येईल.

मुंबईकरांच्या उत्साहाला अनुरूप असा टोलेजंग मंडप, भाटारे-कॉन्ट्रॅक्टर्सनीं चर्निरोड स्टेशनजवळील सागराभिमुख पटांगणात इतक्या प्रचंड प्रमाणावर उभा केला, कीं त्यात एका वेळीं पांच हजार प्रेक्षक बसू शकत होते. मराठी नाट्यकलेच्या कणखर भविष्याच्या आधारावरच तो मंडप बांधला होता असें मला वाटतं. कारण ज्या सुमुहूर्तावर उत्सव सुरू होणार होता, त्या सन १९४४ च्या एप्रिलच्या चौदा तारखेला, मुंबईच्या धक्क्याला लागलेल्या लढाऊ जहाजांत दोन प्रचंड स्फोट होऊन, बंदरानजी-कच्या कित्येक इमारती उध्वस्त होऊन सबंध मुंबई हादरली, तरी उत्सवाचा मंडप उभा तो उभाच राहिला!

मी २६-४-१९४४ रोजीं त्या मंडपांत दाखल झालो, त्यावेळीं रेजिसर आळतेकरांनीं करून दाखविलेल्या सारस्वत नाटकाबद्दल कोणीच बोलत नव्हतें, भालचंद्र पेंढारकरांच्या सत्तेचे गुलामासंबधी कौतुकाचे उद्गार ऐकूं येत होते आणि भाऊबंदकीच्या प्रयोगाची आठवण प्रेक्षक विसरले नव्हते नाना फाटक (राघोबादादा), पद्माबाई वर्तक (आनंदीबाई), रेजिसर आळतेकर (रामशास्त्री), शिवरामपंत परांजपे (नमकशास्त्री) अशा नटांनीं भाऊबंदकींत प्रमुख भूमिका केल्या होत्या आणि केशवराव दात्यांनीं सुद्धां एक छोटी भूमिका रंगविली होती. गडकऱ्यांचा "वेड्यांचा बाजार" एकजात साहित्यिकांनीं भरविल्यामुळे त्यांत बाबुराव अत्रे, अनंत काणेकर, मामा वरेरकर, अनंतराव गद्रे आणि अप्पा पेंडसे प्रभृतींना मानाच्या जागा मिळणें अपरिहार्यच होतें!

प्रभाकर गुप्त्यांनीं दिग्दर्शित केलेलें पद्यमय शाकुंतल आणि विनायकराव कर्नाट-कींच्या "प्रफुल्ल पिक्चर्सनें" करून दाखविलेला एक कार्यक्रम, असे दोन कार्यक्रम कांहींसे नयनमनोहर वाटले, तरी नाट्यकलेला नवी दिशा दाखवू शकले नाहींत. दुष्यंत-शकुंतला भेटीच्या वेळीची रंगसज्जा आणि प्रकाशयोजना आकर्षक असली, तरी नाट्य-कलेच्या गर्दीच्या जीवनांत व्यवसायदृष्ट्या अशक्य कोटींतील वाटावी इतकी व्यापक

आणि विस्तृत होती. (प्रफुल्लांनीं) हजारों रुपये किमतीचे विद्युद्दीप उपयोगांत आणून पर्जन्यादि प्रसगांचें वातावरण निर्माण केलें, तो प्रकार रंगभूमीच्या आवाक्याबाहेरचा होता. इतकेंच नव्हे, तर शब्दांच्या सामर्थ्यावर जगणाऱ्या नाटयकलेला त्यांची गरजही नव्हती. शब्दांच्या सामर्थ्याला नुसत्या विजांच्या चमकण्याची आणि एखाद्या लोह-गोलकाच्या घरघरण्याची साथ मिळाली, कीं हुबेहुब पर्जन्यकाळ प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर कसा उभा राहतो, त्याचें उत्कृष्ट प्रात्यक्षिक म्हणजे मृच्छकटिकाचा चौथा अंक !

प्रथमच रंगभूमीवर पदार्पण करून सिनेतारका वासतीनें केलेली शारदेची भूमिका आणि अकरा वर्षांच्या नाट्यसंन्यासानंतर हिराबाई बडोदेकरानीं केलेली सुभद्रेची भूमिका, हीं मुंबईच्या उत्सवाचीं वैशिष्ट्ये होतीं वासतीची भूमिका सुंदर झाली. हिराबाईनीं आपल्या शालीन दर्शनानें आणि मधुर गायनानें श्रोतृगणावर विलक्षण छाप टाकली. चिंतोबा गुरव (श्रीमंत) इंदिराकाकू (बालगंधर्व), वैशंपायन (भद्रेश्वर) आणि माधवराव वालावलकर (कांचनभट) हे शारदेचे सोबती होते. सौभद्रात बालगंधर्व (अर्जुन), लोंढे (कृष्ण), मास्तर कृष्णराव (नारद) आणि विमल पटवर्धन (रुक्मिणी) अशी पात्रयोजना होती.

स्वयंवर नाटकाच्या प्रयोगाला खांसाहेब अल्लादियाखां मुद्दाम हजर राहिले. प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे त्यांना अक्षरशः हातावर उचलून रंगमंदिरांत आणावें लागलें. खांसाहेबांना बालगंधर्वांच्या तोंडून ' पांच स्वरोंका यमन राग ' पुन: ऐकावयाचा होता ! त्या महोत्सवानंतर दोन वर्षांनीं (१६ मार्च १९४६) तो अद्वितीय गायक—खरोखरीचा गायनसम्राट्—दिवंगत झाला, त्या दिवशीं मुंबई नभोवाणीवरून त्यांच्या स्मृतीला सुमनांजलि वाहण्याची कामगिरी बालगंधर्वांवर सोंपविण्यांत आली—बालगंधर्वांची संगीतसेवा त्या दिवशी सार्थकी लागली !

रुक्मिणी (बालगंधर्व), स्नेहलता (रानडे), कृष्ण (लोंढे), भीष्मक (विनायकराव पटवर्धन), रुक्मी (अभ्यंकर), आणि दिनेश्वर (भांडारकर), अशा थाटांत १९२८ सालची गंधर्व मंडळीच स्वयंवर नाटकात पुन: प्रेक्षकाच्या नजरेला पडली. त्यानंतरच्या एकच प्याल्यांत बालगंधर्व (सिंधु), मास्तर कृष्णराव (शरद), रानडे (गीता), भांडारकर (तळीराम), लोंढे (सुधाकर) आणि रामलाल (पटवर्धन) असा संच होता

एका नव्या बोलपटाला दररोज तीन खेळ करून सात दिवसांत तीस हजार रुपये उत्पन्न झाले, म्हणून त्यानें पहिल्या आठवड्याच्या उत्पन्नाचा उच्चांक गांठला अशी माहिती मीं १९४४ च्या ऑक्टोबर महिन्यात वाचली. परंतु तीस वर्षांपूर्वी जन्म पावलेल्या आणि अनेक नाटक मंडळ्यांनीं प्रयोग करून सरांस झालेल्या मानापमान नाटकानें पुण्याच्या महोत्सवांत, आपल्या सतराशें चोविसाव्या आठवड्यांतील एकाच प्रयोगात पांच हजार रुपये मिळवावे—किंवा एकच प्याल्याच्या तेराशें दहाव्या

आठवड्यांतील मुंबईच्या महोत्सवांत झालेल्या एकाच प्रयोगाला सोळा हजार रुपये उत्पन्न व्हावें— या विक्रमांचें काय वर्णन करावें ?

मुंबईच्या नाट्यमहोत्सवात आधुनिकतेची अविवाद्य प्राणप्रतिष्ठा होऊन, जुन्या जमान्याच्या शभरींतून नव्या जमान्याचें बाळसेदार बाळतपण झालेलें दिसणें अवश्य होतें. परंतु त्रुटित नाटकाचे युग सुरू झाले म्हणावें, तर स्वयंवर नाटक पहांटे तीन वाजतांच संपले म्हणून प्रेक्षक नाराज झाल्यासारखे दिसले ! शारदा किंवा सौभद्राची दीर्घता प्रेक्षकांना जाणवली नाही, पण अनावश्यक पदांचा भडिमार मात्र असह्य झाला. तद्रूपतेमुळें वयावर विजय मिळवून बालगंधर्वांनी केलेल्या स्त्रीभूमिका पाहून रसिकवृंद विस्मयचकित झाला

महोत्सवाचा मंडप उघडा होता दूरध्वनिक्षेपकांचें तंत्र आत्मसात न झाल्यामुळें, संगीत नटांना साथीदारांची साथ बरोबर मिळत नव्हती. आटोपशीर आणि बंद नाटक-गृहांच्या स्वरस्वीकार पद्धतीत (Accostics) उभा जन्म घालवित्यामुळे बाल-गंधर्वादि स्वरजीवि नटांना अशी सवय लागली होती, कीं त्यांच्या गळ्यातून निघालेला मधुर स्वर रंगमंदिरांत खेळून तो त्यांचा त्याना एकूं आल्याशिवाय त्यांची तद्रीच लागत नसे. परंतु त्या विस्तीर्ण आणि उघड्या मंडपांत गळ्यांतून निघालेला स्वर तोंडावाटे बाहेर पडताच सुटलेल्या बाणाप्रमाणें केव्हांच आकाशांत पसार व्हावयाचा ! मंडपाच्या असामान्य विस्तारामुळे ललित आणि रसप्रधान नाटकांवर आणखी एक अनिष्ट परिणाम झाला. अशीं नाटके करतांना आपले प्रेक्षक रससेवनांत गुंगलेले प्रत्यक्ष दिसून त्यायोगें कलावतात आणि प्रेक्षकांत अद्वैत निर्माण व्हावें—आणि म्हणूनच प्रेक्षक आपल्या नजरेच्या टप्यांत असावे—अशी सवय सर्व जुन्या कलावंताना होती. परंतु त्या विस्तीर्ण मंडपांतील बहुतेक प्रेक्षक नटाच्या नजरेच्या टप्प्यापलीकडे असल्यामुळें, त्यांच्यासमोर रसप्रधान नाटकें करणें आणि चौपाटीवर जाऊन समुद्राला आळविणें सारखेच ! दूरच्या प्रेक्षकांना रंगभूमीवरील पात्रे आणि त्यांचे हावभाव न दिसल्याकारणानें, " नाटक हें दृश्यकाव्य आहे " या व्याख्येचा कणाच मोडला होता ! रसप्रधान, आणि, संगीतप्रधान नाटकांची खरी लज्जत बंद आणि आटोपशीर नाटकगृहांतच चाखतां येते असें माझें मत झालें आहे. उघड्या आणि विस्तीर्ण नाटकगृहात प्रचारकी आणि, फार तर, वीररसप्रधान नाटकेंच यशस्वी होऊ शकतील, आणि म्हणूनच हुकुमशाही राजवटींत त्यांचा विस्तृत प्रमाणावर उपयोग करून घेतला गेला असावा. अशा नाटकगृहात रसप्रधान नाटके यशस्वी होत असलीं, तर त्यांच्या लेखनाचे आणि दिग्दर्शनाचे तंत्र आम्हाला अद्याप अपरिचित आहे असें तरी म्हणावें लागेल.

मुंबईच्या महोत्सवाचे हे दोष नव्हते, त्या उत्सवावरून सुचलेले हे विचार आहेत. मुंबईचा महोत्सव खरोखरच दृष्ट लागण्यासारखा झाला. नाट्यकलेचा तो सोहळा पाहायला गडकरी मास्तर, लाड सॉलिसिटर, तात्यासाहेब परांजपे, व्यंकटेश बळवंत

पेंढारकर, मास्तर दीनानाथ, केशवराव भोसले किंवा अच्युतराव कोल्हटकरांसारखे नाट्यकलेचे निष्ठावत हितचिंतक किंवा कर्तबगार सेवक हयात असते तर किती मौज आली असती ?–असा विचार माझ्या मनांत चमकून गेला. त्या महोत्सवाच्या वर्णनासाठीं 'साहेबांनीं' संदेशचे किती खास अंक काढले असते त्याची कल्पनाच करावी–किंवा कल्पनासुद्धा करवत नाहीं !

नाट्यमहोत्सवाच्या मंडपांत दाखल झाल्यापासून मी प्रत्येकाच्या तोंडून बालगंधर्वांच्या वाचलेल्या अध्यक्षीय भाषणाची तारीफ ऐकत होतो. अनेक भाषणांनी घालविलेली पत त्यांनीं एका भाषणामुळे परत मिळविली होती ! आपल्या भाषणांत चित्रपटसृष्टीची आणि नाट्यसृष्टीची तुलना करितांना बालगंधर्व म्हणाले,

'क्षणाक्षणाला बदलणारीं चित्रे, क्षणमात्र रिझविणारें संगीत, नेहमी नवीनतेचा भास उत्पन्न करीत राहणे–हीं जशीं चित्रपटकलेचीं रसिकांना भुलविणारीं शस्त्र आहेत, तशाच त्या तिच्या पायांतल्या बेड्या आहेत. त्या चंचलतेमुळेच चित्रपटाना कोणताही एक रस प्रभावानें उत्पन्न करतां येत नाहीं किंवा एखादा प्रभावी संदेश देता येत नाहीं. साध्या मद्यपानाचा विषय घ्या–परंतु तो जितक्या प्रभावी रीतीनं विद्याहरणांत किंवा एकच प्याल्यांत रंगविला गेला तसा चित्रभूमीवर रंगविला जाणे मला तरी शक्य वाटत नाहीं. कोणतेंही प्रभावी नाटक रंगभूमीवर आलें म्हणजे एक करमणुकीचा कार्यक्रम जन्माला येतो असें नाहीं, तर समाजाला जागृत करणारा गुरुच अवतारत असतो. साराश, चित्रपट म्हणजे एक सुंदर स्वप्न असतं तर नाटक हें प्रत्यक्ष आणि जीवत जीवित असतें, ही खात्री बाळगल्यावर नाट्यकलेच्या नव्या संसाराला बोलपटाची भीति का म्हणून वाटावी ? ''

पुरुषनटाच्या स्त्रीभूमिकासंबधीं आणि रंगभूमीवरील संगीताबद्दल ते म्हणाले,

'' परमपूज्य अण्णासाहेब किर्लोस्करानीं किर्लोस्कर कंपनी स्थापन केली, तेव्हापासून अगदीं कालपर्यंत, गायनात आणि अभिनयात कुशल अशा स्त्रिया रंगभूमीवर येत नव्हत्या पण बायकांसाठीं आपण खोळंबून बसलो असतो तर आज हा शभर वर्षांचा महोत्सव आपल्याला साजरा करतांच आला नसता साराश, एक प्रकारचा आपद्धर्म म्हणूनच माझ्यासारख्या पुरुषाना स्त्रीभूमिका कराव्या लागल्या, आणि त्या आपण इतकीं वर्षे गोड मानून घेतल्या थोरथोर नाटककारांना आपल्या नाटकातून नायिकाची कधींही न विसरता येण्याजोगी स्वभावचित्रे रंगवावींशी वाटलीं, इतक्या कसोशीनें आम्ही आपली सेवा केली आहे हे आपण विसराल असें मला वाटत नाही…

'' आज सभोवती पाहिले तर जुनीं संगीत नाटके ज्या प्रमाणांत केलीं जातात, त्या प्रमाणांत गद्य नाटकें केलीं जात नाहींत असें आपल्याला दिसून येईल. संगीत 'संशयकल्लोळा'चे प्रयोग होतात पण गद्य 'फाल्गुनरावा'चे होत नाहींत. संगीतानें

नाटकांचें आयुष्य वाढविलें आणि गेल्या काहीं वर्षांच्या आपत्कालांतून नाट्यकलेला संगीतानेंच वांचविलें असें आपण कबूल कराल ''

जुन्या नटावरील जुनेपणाच्या आरोपाला उत्तर देतांना ते म्हणाले,

'' आतां पांच तासांचीं नाटकें तीन तासांवर येऊ पाहत असली, तर अण्णासाहेबांच्या अमदानींत पहाटेपर्यंत चालणारीं नाटकें आम्ही दीड वाजतां संपवीत होतो. रविवारीं आणि सुट्टीच्या दिवशीं दुपारचे खेळ आम्हींच सुरू केले मंडपांतलीं आणि जुन्या वाड्यांतलीं नाटकें टॉलेजंग नाटकगृहांत जाऊन महाराष्ट्रांतलीं अनेक भव्य रंगमंदिरें आमच्या जमान्यांतच बांधलीं गेलीं. कपडालत्यांत, संगीतात, संगीताच्या साथींत, चेहरे रंगविण्यांत आणि प्रकाशयोजनेत आम्हीं किती तरी सुधारणा केल्या. नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाच्या दिवशीं आम्ही आपल्या हातांत पुस्तकें दिलीं. आम्ही कांहींच केलें नाहीं असें नवी मंडळी सांगू लागली, म्हणजे आजोबाच्या कडेवर बसलेला नातू स्वतःला नेहमीं उंच समजतो त्याची मला आठवण होते ! ''

त्यानंतर '' अण्णासाहेब किर्लोस्कर, देवलमास्तर, रंगभूमीवर पाऊल टाकतांच एखादा तेजस्वी ऋषिकुमार आपल्यासमोर उभा आहे असें वाटावें आणि ज्यांच्या गायनाला सूर्याचीच उपमा द्यावी लागेल असे भाऊराव कोल्हटकर, स्त्रियांनीसुद्धां पाहत राहावें अशा गोंडस स्त्रीभूमिका करणारे गोपाळराव मराठे अशा अनेक नटांची,'' आणि '' लोकमान्यांच्या संदेशाच्या तेजस्वितेने रंगभूमीला प्रकाशमान करणारे खाडिलकर व ज्ञानेश्वरानंतर मराठी भाषेला पुनः जीवन करून शृंगारणारे गडकरी मास्तर,' अशा वाङ्मयप्रभूंची थोरवी गाऊन बालगंधर्व म्हणाले,

'' ज्या आमच्या काळात असे थोर थोर नट उदयाला आले, ज्या जमान्यात प्रमुख देशभक्त, प्रमुख वाङ्मयप्रभु, प्रमुख गायक आणि प्रमुख चित्रकार नाट्यकलेच्या सेवेसाठीं धांवून गेले होते, त्या आमच्या पूर्वींच्या आणि बरोबरीच्या नाट्यसेवकांच्या कारकीर्दीची कुशी वाझ होती असें आपण कसें म्हणाल ? ''—

त्या भाषणाला अनुलक्षून नवयुग साप्ताहिकानें लिहिलें, '' बालगंधर्वांचे भाषण फारच उत्कृष्ट झालें. जुन्या रंगभूमीचे इतकें सुंदर समर्थन आजपर्यंत कुणीही केलें नसेल. श्रोतृवृंदाच्या भावनाची त्यानी आपल्या भाषणानें जबरदस्त पकड घतली ''—

समीक्षक मासिकानें लिहिलें, '' त्यातील वाक्यागणिक अनुभव दिसत होता, ओथबलेली भावना दिसत होती, व्याख्यान गुंफले तर उत्तम होतेंच, पण त्याहीपेक्षां तें वाचलें फार चांगलें गेलें. ''

आपल्या स्वागताध्यक्षीय भाषणांत बाबुराव अत्रे म्हणाले,

'' रंगभूमीच्या शतसांवत्सरिक उत्सवाचें अध्यक्षस्थान स्वीकारायला अखिल महाराष्ट्रांत बालगंधर्वांखेरीज दुसरी कोणतीही लायक व्यक्ति नाही हे अगदीं सत्य आहे. बालगंधर्व

म्हणजे मराठी रंगभूमीचा चालता, बोलता, आणि गाता इतिहास आहे. आपल्या संगीतानें आणि अभिनयानें बालगंधर्वांनीं मराठी रंगभूमीला विलक्षण लोकप्रियता प्राप्त करून दिली ही गोष्ट महाराष्ट्र कधीं विसरणें शक्य नाहीं

" बालगंधर्वांच्या गळ्यांतून बाहेर पडणाऱ्या संगीतानें महाराष्ट्राच्या दोन पिढ्या पोसल्या आहेत त्यांच्या वेषभूषेचें अनुकरण करून लाखो महाराष्ट्रीय महिलांनीं आपल्या पतींना मुठींत ठेवून आपले संसार सुखाचे केले आहेत बालगंधर्वांसारखा लोकोत्तर कलावंत शतकामध्ये एकच जन्माला येतो, अशी युगप्रवर्तक विभूति आज आपल्याला बघायला मिळते आहे, हे आपल्या पिढीचें भाग्यच आहे. मराठी रंगभूमीचा असा हा मूर्तिमंत इतिहास या ठिकाणीं साक्षी ठेवून आपण हा महोत्सव साजरा करीत आहोत, हेंच या महोत्सवाचें अत्यंत प्रभावी वैशिष्ट्य आहे. आपण हा बालगंधर्वांचा गौरव केला नसून आपण आपलाच गौरव केलेला आहे."

महोत्सवाच्या नेत्यांनीं त्याच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ एखादें सुन्दर सचित्र पुस्तक (Souvenir) प्रसिद्ध केलें असतें तर मौज आली असती परंतु त्या महोत्सवामुळें नाट्यकलेला आपल्या जीवंतपणाची आणि लोकप्रियतेची साक्ष पटून तिच्या अंगीं नवी धमक उत्पन्न झाली यांत शंका नाहीं.

महोत्सवापूर्वी नारायणराव चाळिसगांवला येऊन माझी भेट घेऊन गेले त्यापूर्वी त्यांचे आणि डॉक्टर भडकमकरांचे मतभेद विकोपाला जाऊन बालगंधर्वांनीं गंधर्व मंडळी सोडली होती. बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व मंडळी चालू ठेवण्यापेक्षा डॉक्टरसाहेबांनीं तिला मानाचें मरण द्यावें असें माझें मत होतें परंतु मृत्यूवर इलाज करणें किंवा मृत्यु लांबणीवर टाकणें हाच ज्याचा धर्म, त्यांनीं बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व मंडळी चालू ठेविली ! महोत्सवानंतर मीं डॉक्टरसाहेबांची भेट घेतली, त्या वेळीं बालगंधर्व-भडकमकर समेटाचा रंग दिसू लागला होता—पण सर्वांचे सर्व प्रयत्न अखेर व्यर्थ गेले !

त्या बनावामुळें आमचा अपेक्षाभंग होऊन कांहीं दिवस लोटतात न लोटतात, तोंच २७-९-१९४४ रोजीं गंगाधरपंत लोंढे मुंबई मुक्कामीं अचानक मृत्यु पावले. मराठी रंगभूमीच्या संपन्न काळांत भाऊराव कोल्हटकर, गणपतराव जोशी, गणपतराव भागवत किंवा केशवराव भोसल्यांसारखे अद्वितीय मोहरे हरपले—त्याचा मृत्यु आमच्या नाट्यव्यवसायानें पचविला ! परंतु नाट्यकलेच्या आघाडीवर शेवटपर्यंत लढत राहिलेल्या शेवटच्या तुकडींतील गंगाधरपंतांसारख्या त्या मानानें अगदीं सामान्य सैनिकाच्या मृत्यूची बातमी वाचून रसिकांना जबरदस्त धक्का बसला ! "रंगभूमीचा हिरा हरपला " या शीर्षकाखालीं अनेक वृत्तपत्रांनीं ती अनिष्ट बातमी प्रसिद्ध केली. बाबुराव अत्र्यांनीं मला लिहिलें, "It is very tragic that a good musical actor should be lost to the Marathi stage " ज्ञानप्रकाशाचे उपसंपादक—माझे स्नेही शंकरराव गोखल्यांनीं लिहिलें, " हा दैवदुर्विलास होय ! "—समीक्षक

मासिकाच्या दिवाळी अंकात 'पताचा मृत्यु' या मथळ्याखालीं लिहिलेल्या लेखात मीं म्हटलें,

"किर्लोस्करसांप्रदायातील, आणि विशेषत बालगंधर्वयुगांतील गंगाधरपंत हे शेवटचे शिलेदार होते. त्या उज्ज्वल कालखंडावर लोभ ठेवून त्याची आठवण शिल्लक ठेवण्याचें कार्य, जुन्या लोकोत्तर नाटकाचे प्रयोग सतत करीत राहून ते करित होते इत.पर मानापमान, सौभद्र, विद्याहरण, प्रेमसंन्यास अशा महान् नाटकाच्या जाहिराती पुन डौलानें फडकतांना दिसतील कीं नाही, यासंबधीं मला तरी शंका वाटते ज्या वैभवशाली कालखंडानें महाराष्ट्राच्या रसिकवृत्ति घडविल्या आणि वर्षानुवर्षे रिझविल्या, तो इतक्या अकस्मातपणें कायमचा अस्तंगत होणार आहे काय ?"—

गंगाधरपंताच्या मृत्युमुळे संगीत रंगभूमीवरील शेवटचा नायक नाहींसा झाला—नवा नायक नजरेच्या टप्प्यांत दिसत नव्हता ! महाराष्ट्र रंगभूमीची 'लक्ष्मी' म्हातारी झाली होती, इतकेंच नव्हे, तर व्यवसायनिवृत्त होण्याच्या मार्गाला लागली होती सभोंवार पाहावें तों ज्योत्स्नाबाई भोळ्याखेरीज कुणालाच नव्या रंगभूमीवर तारकामूल्य (star value) नव्हती. रंगभूमीवर अद्याप सुवर्णकण उधळू शकणाऱ्या जुन्या कर्तबगार कलावंतापैकीं केशवराव दाते चित्रपटव्यवसायांत मग्न होते, गणपतराव बोडस पार्यांनीं अधू झाले होते, नानासाहेब फाटक अधूनमधून एखादा नाट्यप्रयोग करीत होते आणि चिंतामणराव कोल्हटकर कुठे तरी होते !

ही परिस्थिति पाहता मला प्रश्न पडला—

—कीं शताब्दिमहोत्सवामुळे मराठी रंगभूमि ज्या नव्या तेजानें धवळून निघाल्यासारखी दिसली, तो तुटलेल्या ताऱ्याचा मार्तीत मिसळण्यापूर्वीचा क्षणभंगुर प्रकाश तर नव्हता ना ?

—पण तसें झालें नाहीं !

नवे निर्णय— : ५९ :

मद्रासच्या त्रिवेणी मासिकाच्या सप्टेंबर १९३७ च्या अंकांत मराठी रंगभूमीचा आढावा घेतांना मीं लिहिलें होतें,

"But the tide is turning. The lack of real talent in the talkies (barring a few exceptions) is again diverting the attention of the public, and of the actors as well, from the Screen to the Stage Though it is facing bad days, it can surely be said that the dramatic art

has come to stay. Real talent is what the public is pining for "—

माझ्या अपेक्षा १९४३ सालीं खऱ्या ठरण्याचा रंग दिसूं लागला आणि १९४५ सालीं तर त्यांना चांगलाच रंग भरला. परतलेल्या लाटेचा पहिला फायदा राजाराम संगीत मंडळीला मिळून १९४३ च्या मे महिन्यांत तिच्या जाहिरातींत भावबंधनांत कामण्णा, संशयकल्लोळांत गणपतराव बोडस आणि सौभद्रांत सरनाईक अशीं नांवें चमकूं लागलीं होतीं. परंतु ऐन वेळीं सावरकरांच्या संन्यस्त खड्गाऐवजीं किंवा तशाच एखाद्या जुन्या किंवा नव्या सामर्थ्यवान नाटकाऐवजी, खाजगीवाल्यांच्या दारा–आड नाटकाच्या नादीं लागल्यामुळें, सुदैवानें उघडलेला उत्कर्षाचा दरवाजा लोढ्यांनीं स्वतःच्या हातानेंच बंद केला!

भालचंद्र पेंढारकरांनीं (व्यंकटेश बळवंत पेंढारकरांचे चिरंजीव) सत्तेच्या गुलामाचे आणि ह्याच मुलाच्या बापाचे तुरळक प्रयोग करून सार्वत्रिक सहानुभूति मिळविली होती, परंतु शिस्तवार आणि अविरत व्यवसायाची बैठक न जमल्यामुळें त्याच्या प्रयत्नांना ललितकलेच्या पुनरुज्जीवनाचें फळ अद्याप लाभलेलें नाहीं. ' संयुक्त नट संघाची ' स्थापना करून नाना फाटक आणि अनंत दामले, हॅम्लेटचे आणि राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचे प्रयोग करूं लागले होते. बालमोहन नाटक मंडळींतून बाहेर पडलेले छोटा गंधर्व आणि नागेश जोशी वगैरे नटांनीं ' कलाविकास ' मंडळीची स्थापना करून ते नागेश जोशांनीं लिहिलेलें ' देवमाणूस ' नाटक करीत होते हें नाटक बरेंच लोकप्रिय झालें आहे. बालगंधर्वांच्या लोकप्रिय पदाच्या चालींवरील कांहीं पदें छोटा गंधर्व ऐन बालगंधर्वांच्या पद्धतीनें म्हणूं शकतो, असा अनुभव नभोवाणीवरील त्याचे कार्यक्रम ऐकून मला आला आहे.

यापेक्षा संघटित असा नाट्यव्यवसाय, पुण्याचे वसंतराव गंगजे आणि पी. बापुराव या व्यापाऱ्यांनीं १९४३ सालीं स्थापन केलेल्या 'ललितकलाकुंजा'नें सुरू केला होता. या संस्थेचें नेतृत्व चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं पत्करलें होतें श्री जोगळेकर, दिनकर मंडलिक, गोपाळ बक्रे आणि शालिनी देशपांडे अशा नटनटी ललितकलाकुंजांत असल्यामुळें संस्थेचा संचमुद्रा एकंदरीनें समाधानकारक होता. परंतु १९४५ साल संपल्यानंतर, व्यावसायिक अपयशामुळें तिच्या चालकांना संस्थेचें विसर्जन करावें लागलें. चिंतामणरावांकडून भावबंधनादि नाटकांच्या दिग्दर्शनाची प्रेक्षक अपेक्षा करीत होते, परंतु त्यांनीं नवीनतेत उडी घेऊन वि. वि. बोकिलांचें ' मीनानीना ' नाटक बसविलें आणि अपयश पत्करलें. तें सुरुवातीचें अपयश संस्थेला व्यवसायदृष्ट्या घातक ठरलें. त्यानंतर चटकदार संवादांच्या बाबतींत नाटककाराला आणि कल्पनाशील दिग्दर्शना-मुळें दिग्दर्शकाला लोकप्रियता मिळवून देणारें, गणेश माडगूळकरांचें ' युद्धाच्या सावल्या ' नाटक रंगभूमीवर आलें. परंतु नुसत्या कलापूर्ण संवादांवर नाटक रंगावें, अशा रीतीची

रंगभूमि म्हणजे काहीं वादविवादिनी संस्था नव्हे ! त्यामुळें ' नाटक बरें आहे,' इतकाच शेरा ललितकलाकुंजाच्या पदरीं पडला

१९४३ सालपर्यंत (रेजिसर) पार्श्वनाथ आळेकरांनीं वरेरकरांचीं अनेक नवीनतावादी नाटकें रंगभूमीवर आणली, आणि त्याकरितां सांपत्तिक झीज सुद्धा मोठ्या प्रमाणांत हौसेनें सोसली. परंतु कृतघ्नतेची पिसें उपटून टाकलेलीं तीं ' उडतीं पाखरें, ' रंगभूमीच्या अस्मानात उड्डाण करायला असमर्थ ठरलीं. १९४५ सालीं ना. सी फडक्यांनीं ' काळे–गोरे ' नाटक लिहिलें आणि रंगभूमीवर आणलें. त्या नाटकांत सौ. कमलाबाई फडक्यांनींसुद्धां भूमिका केली निवडक गावीं नाटकाचे कांहीं खेळ करून ' खेळ खलास ' करायचा, इतकीच महत्त्वाकांक्षा त्या उपक्रमाच्या बाबतींत फडक्यांनीं धरिली होती. १९४५ सालींच नाट्यसंगम संस्थेच्या ह वि. देसाईकृत ' अर्ध्या वाटेवर ' नाटकानें पुण्या-मुंबईच्या रंगभूमीवर स्वल्प लोकप्रियता मिळविली होती.

बॅरिस्टर हरिपंत खाजगीवाल्यांनीं प्रथम नरेश नाटक मंडळी स्थापन करून पुढे तिचें महेश नाटक मंडळींत रूपांतर केलें कंपनीचा संच चांगला होता आणि रंगसज्जे-साठीं बॅरिस्टरसाहेबांनीं मुक्तहस्तानें खर्चही केला होता. १९४५ सालीं बसविलेल्या ' खलवधू ' नाटकाच्या संगीत दिग्दर्शनासाठीं गोविंदराव टेंब्यांची योजना केली होती. परंतु स्वलिखित नाटकेंच बसविण्याचा अट्टाहास केल्यामुळें, त्यांना अखेर अपयश स्वीकारून १९४६ च्या मार्च महिन्यांत कंपनी बंद करावी लागली. सौभद्र नाटकांतील वाक्यें आणि पदांतील मजकूर जवळ जवळ जसाच्या तसा उतरवून काढून, ' कृष्ण कारस्थान ' नावाचें एक नव नाटक प्रसविण्याचें कारस्थान विधिविशारदांनीं कां केलें, याचा उमज विधात्याला सुद्धा पडणें शक्य आहे असें मला वाटत नाहीं !

मुंबई-पुण्याला १९४५ सालीं सुरू असलेला नाटकांचा तो सोहळा पाहून मला १९२२ सालची आठवण झाली. सर्व जुनीं नाटकगृहें बोलपटांनीं अडकविल्याकारणानें मंडपवजा रंगमंदिरांत दररोज नाटकें झडत होतीं पुण्याला लिमये नाट्यमंदिर आणि भानुविलास थिएटर, तर दादरला श्रीनंद नाटकगृह उदयाला आलें होतें. आपल्या रंगभूमीवर एखादें आकर्षण निर्माण करावें अशी इच्छा झाली, तर खेळागणिक पैसे घेऊन काम करणाऱ्या नानासाहेब फाटक, अनंत दामले आणि गोविंद माशेलकर वगैरे नटांचें साहाय्य नाट्यव्यवसायिकांना लाभत होतें. ठराविक साच्याच्या चित्रपटापासून रुचिपालट मिळावा म्हणून रसिकांचे थवे रंगमंदिराकडे धाव घेत होते. परंतु मराठी नाट्यकलेच्या शंभरीनंतरचा तो कारभार बराचसा आंधळ्या थाटांत चालू होता. चारदोन रिकाम्या नटांनीं एकत्र जमावें, एखादें जुनें नाटक बसवावें, त्याला अवश्य ते कपडे आणि पडदे कुठून तरी जमवावे, चारदोन खेळ करावे आणि पुनः अंतर्धान पावावें असा प्रकार सर्रास चालू होता. अशा व्यवसायांत नटाला सकृद्दर्शनीं बिदागी अधिक मिळते असें पाहून, गंधर्व मंडळींतील वालावलकरसुद्धां कांहीं काळ त्या आखाड्यांत उतरले होते.

परंतु या पद्धतींत नाट्यकलेच्या पद्धतशीर सेवेला स्थान नसतें, तालमींची गरज नसते आणि नाट्यकलेच्या परंपरेची कल्पना किंवा भविष्याची काळजी नसते, कसा तरी दिवस साजरा करावयाची युक्ति असते, पण इतिहास निर्माण करायची शक्ति नसते. परतलेल्या लाटेचा फायदा घेऊन, 'वाटेल ते करायचें' तंत्रच अनेकांनी अंगिकारलें होतें. "बालगंधर्वासारखं पोर आणि एकच प्याल्यासारखं नाटक," अजूनही नाट्यकलेच्या क्षितिजावर दिसत नव्हते !

या सर्वांपेक्षां मोतीराम रांगणेकरांच्या 'नाट्यनिकेतन' संस्थेनें अधिक विलोभनीय यश मिळविलें. एखादें चांगलें नाटक निवडावें, त्याला अनुरूप असा संच जमवावा, उत्पन्न होतें आहे तोंपर्यंत त्याचे प्रयोग करीत राहावें आणि नंतर दुसरें नाटक बसवावें, असा धंदा पाश्चात्य देशांतील थिएटर मॅनेजर्स करितात रांगणेकरांनीं तीच पद्धत अवलंबिली. फरक इतकाच कीं, नाट्यनिकेतनचे नाटककार स्वत. रांगणेकर होते १९४१ च्या अखेरीस त्यांनीं आशीर्वाद नाटक बसवून आपल्या व्यवसायाची सुरुवात केली. सौ. ज्योत्स्नाबाई भोळे, चिंतामणराव कोल्हटकर, राजा पंडित, विष्णुपंत औंधकर आणि गणपतराव मोहिते असा संच त्यांनीं जमविला होता. आशीर्वाद नाटक सामान्यतः यशस्वी झालें, पण त्यानंतरच्या "नंदनवनाला" बहर आला नाहीं. त्यानंतरचें कुलवधू नाटक मात्र, त्यांत मुख्य नायिकेची भूमिका करणाऱ्या ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांचें, जणूं काय "स्वयंवरच" ठरलें. पुढें कन्यादान, वहिनी, माझें घर ही नाटकें नाट्यनिकेतनच्या रंगभूमीवर आलीं तरी कुलवधूचा बहर ओसरला नाहीं. केसरबाई बांदोडकर, सरस्वती माने (राणे), इंदुमती बिवलकर आणि ललिता परुळकर या नटीही रांगणेकरांच्या रंगभूमीवर चमकल्या. नाटकाचा प्रयोग निर्दोष बसवायचा हा नाट्यनिकेतनचा विशेष गुण आहे.

रांगणेकरांनीं आपल्या नाटकांत एकप्रवेशी अंकांचा, तीन तासांच्या कालमर्यादेचा आणि सामाजिक विषयांचा पुरस्कार केला, पण जुन्या तंत्रांना आणि मंत्रांना धाब्यावर न बसविण्याचेंही औदार्य दाखविलें. भावगीतांपेक्षां अधिक मौलिक आणि वस्तादी गाण्यापेक्षां अधिक खेळकर, अशा संगीताची जोड मिळविण्याकरितां कुलवधू नाटकाच्या वेळीं त्यांनीं मास्तर कृष्णरावांची योजना केली. १९२३ सालीं वरेरकर–पेंढारकरादिकांनीं सुरू केलेली आणि १९३३ सालीं वर्तकादिकांनीं पुरस्कारिलेली नवीनता, अखेर १९४३ सालीं रांगणेकरांनीं यशस्वी केली असें म्हणतां येईल.

एकदोन नाटकांच्या सुरुवातीच्या प्रयोगांत दोष दिसून आल्यानंतर, त्यांत बदल करण्याचें औचित्यही रांगणेकरांनीं दाखविलें. संस्थेचे ते खुद्द मालकच असल्यामुळें रांगणेकरांना जी सवलत मिळली, ती प्रत्येक नाट्यसंस्थेच्या मालकानें नाटककाराला दिली तर उभयपक्षीं हितावह ठरेल. पहिल्या प्रयोगांत जसें नाटक दिसेल तेंच कायमचें—त्यांत प्राण गेला तरी बदल करावयाचा नाहीं, या परंपरेमुळें कित्येक नाटकें गतप्राण झालीं असें दाखवितां येईल.



संयुक्त मानापमान

धैर्यधर —— भामिनी

(कै. केशवराव भोसले) (श्री. नारायणराव राजहंस)

नाट्यनिकेतनच्या यशाचा फार मोठा वांटा ज्योत्स्नाबाई भोळ्यांच्या पदरांत टाकला पाहिजे. मराठी रंगभूमीवर अद्यापपावेतों ज्या स्त्रिया आल्या, त्यांत गायनाभिनयांतील सव्यसाचीपणामुळें ज्योत्स्नाबाईंना मानाचें पहिलें स्थान द्यावें लागेल. आणि म्हणूनच मला वाटतें, कीं त्यांच्या गायनाभिनयाला लोकोत्तर प्रतिष्ठा प्राप्त व्हावी म्हणून सौभद्र–मानापमान–मृच्छकटिकासारखीं लोकोत्तर नाटकें बसवून, महाराष्ट्रीय नाट्यकलेच्या उज्ज्वल परंपरेचें नाट्यनिकेतनने जतन केलें पाहिजे.

हरिभाऊ देशपांड्यांच्या एका मुलाची मुंज १९४३ च्या मे महिन्यांत पुणें मुक्कामीं झाली. त्या प्रसंगीं गायनोत्तर बालगंधर्व जे चार शब्द बोलले, त्यांचा 'बालगंधर्वांचें सर्वांत लहान आणि सर्वांत उत्तम भाषण,' असा गौरवपर उल्लेख करतां येईल. ज्योत्स्नाबाईंच्या यशाला उद्देशून ते म्हणाले,

" बायका नाटकांत कामें करूं लागल्या आहेत, परंतु रंगभूमीची सेवा करण्याचा ज्यांना हक्क आहे अशा बायका अजून नाटकधंद्यांत फारशा आल्या नाहींत. ज्योत्स्नाबाईंच्या भूमिका आपल्याला पसंत पडल्या आहेत आणि त्यांच्या नाटकांना उत्पन्नेंही चांगलीं होत आहेत असें मी ऐकतों हे जर खरें असेल, तर इतकीं वर्षें सभाळलेल्या जबाबदारींतून प्रभुकृपेनें मी मोकळा झालों असेंच समजलें पाहिजे."—

"हिरॉइन म्हणजे आमच्या नाटकधंद्याची लक्ष्मी," असें बालगंधर्व नेहमी सांगायचे. नाट्यकलेच्या दरबारांतील लक्ष्मीच्या सिंहासनावर भाऊराव कोल्हटकरांनंतर आपण विराजमान झालो, नाट्यकलेची सेवा करितां करितां वृद्ध झालो, परंतु त्या सिंहासनाला भूषवील अशी नटी अवतरली नाहीं तोपर्यंत आपण पत्करिलेली जबाबदारी झुगारतां येणार नाही—या जबरदस्त जाणीवेनें बालगंधर्वांनीं एक खडतर तपश्चर्याच केली, नव्हे काय ?

नाट्यनिकेतनला मिळालेल्या यशामुळे महाराष्ट्रीय नाट्यकला मेली नाहीं हें सिद्ध झालें आहे. नाट्यकलेंत नवा हुरूप आल्यामुळें कित्येक वर्षांच्या त्रिदंडी संन्यासानंतर बाबुराव अत्र्यांनीं 'जग काय म्हणेल' नांवाचें नाटक लिहिलें आणि तें १९४६ च्या सुरुवातीला बालमोहन नाटक मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें. दामुअण्णा मालवणकरांनीं देखील "प्रभाकर नाट्यमंदिराची" स्थापना करून, प्रेमसंन्यास–भावबंधन वगैरे नाटकांचे प्रयोग १९४६ च्या मे महिन्यांत सुरू केले. बालमोहन मंडळींत नानासाहेब फाटक, बापुराव माने आणि दामुअण्णा जोशी महत्त्वाच्या भूमिका करीत होते, तर प्रभाकर नाट्यमंदिरांत भार्गवराम आचरेकर, दत्तोपंत वैशंपायन, दिनकर मंडलिक, श्री जोगळेकर, प्रमिला जाधव वगैरे नटनटी होत्या. या आणीबाणीच्या पण आशादायक अवकाशांत आमच्या नाट्यव्यवसायिकांनीं फार जपून पाऊल टाकलें, तरच मराठी नाट्यकलेला पुनः वैभवाचे दिवस दिसतील. जुन्या नाट्यव्यवसायांतील बेजबाबदारी, फाटाफूट आणि छांदिष्टपणासारखे दोष नव्या नाट्यव्यवसायिकांनीं सोडले

पाहिजेत. त्याचप्रमाणें जुन्या जमान्यांतल्या जातिवंतपणाची संगती न सोडतां उपकारक असे नवे निर्णय घेतले पाहिजेत. नाट्यकलेच्या नव्या संसारासंबंधीं माझ्या कल्पना पुढीलप्रमाणें आहेतः--

(१) तांबडें फुटेपर्यंत चालणाऱ्या नाटकांचा जमाना आतां इतिहासजमा झाला असला, तरी त्रुटित नाटकांच्या मानगुटीवर तीन तासांची ठोकळेबाज मर्यादा बसविणें योग्य होणार नाहीं असें मला वाटते. संगीत नाटकांत एखादे पद किंवा भावगीत सुरू झालें म्हणजे कथानकाची गति कुंठित होत असते. इंग्रजी गद्य नाटकांत कथानकाचा विकास साधायला जर तीन तासांचा कालावधि अवश्य असतो, तर मराठी संगीत नाटकांना चार तासांचा अवधि मिळालाच पाहिजे, " आमचें जीवित गर्दीचे आणि घाईचे झालें आहे–मोठीं नाटकें पाहायला आम्हाला सवड नाहीं. " ही हाकाटी देखील व्यर्थ आहे. कारण रात्रीं दहावाजतां सुरू झालेला गायनाचा किंवा नृत्याचा कार्यक्रम पहांटे तीन वाजेपर्यंत चालला नाहीं, तर रसिक श्रोते अजूनही नाराज होतात. अडीच तासांचा बोलपट पाहण्यापेक्षां चार तासांचें नाटक पाहणें कमी कष्टाचें असतें. असा सर्व दृष्टींनीं विचार करतां नाटकाची कालमर्यादा तीन ते चार तासांची असावी.

(२) एकप्रवेशी अंक म्हणजेच नाटकाचें सर्वस्व, ही भ्रामक कल्पना हद्दपार केली पाहिजे. नाट्यवस्तूचा विकास ज्या सांच्यांत उत्तम साधेल तोच सांचा नाटककाराने स्वीकारला पाहिजे. मात्र सुबकता, वास्तवता आणि भव्यतेच्या लाभाबरोबरच रंगसज्जेच्या खर्चांत एकप्रवेशी अंकामुळें बचत होत असल्यामुळें, शक्यतो एकप्रवेशी अंकाची योजना करणें अवश्य आहे. ती योजना जर शक्य व्हावयाची असेल, तर कथानकाची रचना करतांनाच नाटककाराने एकप्रवेशी विचार करण्याची सवय स्वतःला लावून घेतली पाहिजे. ज्या सविधानकाचा विचार अनेक प्रवेशी झाला आहे, ते एकप्रवेशी अंकांत बसणें शक्य नसतें.

(३) हिंदु मनाच्या नित्य भावना रिझवून, हिंदु मनाच्या नव्या आकांक्षांना तोंड फोडतील अशीं नाटकें नाटककारांनीं लिहावीं. निव्वळ करमणूक–प्रधान विनोदी नाटकें अवश्य लिहावीं, परंतु पानचट प्रहसनांना ' विनोदी नाटक ' असें सोंवळें नांव देऊं नये.

(४) संगीतामुळें नाटकाची लोकप्रियता वाढत असल्यामुळें तूर्त तरी नाटकें संगीत असावींत. अद्याप एकही बोलपट संगीताची जोड मिळविल्याशिवाय प्रकाशांत आलेला नाहीं, हें बोलपटांच्या स्पर्धेतून नाट्यकलेचा बचाव करायला उद्युक्त झालेल्यांनीं विसरतां कामा नये.

रंगभूमीवरील पात्रांनीं बोलतां बोलतां गाऊं लागावें हें अनैसर्गिक तर खरेंच, परंतु चित्रपटांत किंवा रंगभूमीवर जसा शृंगार करतात त्याला तरी वास्तवतेंत स्थान आहे

का ? किंबहुना, किती जरी सोपी भाषा वापरली तरी ती देवलांसारखी प्रासादिक असल्या-शिवाय परिणामकारक होत नाहीं. तशी प्रसादपूर्ण भाषा तरी आपण रोजच्या संभाषणांत कधीं वापरतों ? सबब, उपकारशील आणि आकर्षक अनैसर्गिकतेचा पेहराव केलेलें जीविताचें नैसर्गिक दृश्य म्हणजेच नाटक, अशी मी नाटकाची व्याख्या करतो. संगीत नटांच्या यशाचा मत्सर करणाऱ्या कांहीं नटांनीं आणि नीरस वृत्तीच्या नाटक-कारांनींच संगीताविरुद्ध बेसूर हाकाटी वारंवार केलेली आहे. मात्र भावनांच्या उत्कर्षा-साठीं अवश्य असेल त्या प्रसंगींच संगीताची योजना करावी. अशा संगीताचा विस्तार इत:पर जसा खानदानी पद्धतीनें करूं नये, याचप्रमाणें त्याचा ढंग बोलपटांतील उडत्या संगीतापेक्षां अधिक वजनदार असावा. संशयकल्लोळ किंवा आशानिराशेंतील संगीत हें अशा रसपूर्ण संगीताचें उत्तम उदाहरण आहे.

जी भावना प्रसंगपरत्वें निर्माण झाली असेल तिचा उत्कर्ष संगीतामुळें साधतो, या एकाच कारणासाठीं संगीताला नाटकांत स्थान दिलें पाहिजे. ' प्रभु अजि गमला मनीं तोषला ' या पदामुळें, सुधाकरनें मद्यपान सोडल्यामुळें सिंधूला झालेल्या आनंदाला अधिक उठाव मिळून प्रवेशाची रंगत वाढते. आणि म्हणूनच, नाटकातलें संगीत हें संवादाचा किंवा स्वगताचा एक भाग म्हणून असावें. परंतु अशा संगीतावर अनैसर्गिक-तेचा आरोप करून, ज्याला ना शेंडा ना बुडखा अशा संगीताची योजना करायचा " नैसर्गिक " प्रघात हल्लीं हल्लीं सुरू झाला आहे. " तूं दोन वर्षांपूर्वी एक गाणं म्हटलं होतस ते म्हण पाहूं," अशा विनंतीनें संगीताचा दरवाजा उघडला जातो. अशा प्रस्तावनेनंतर म्हटलेल्या पदानें वा भावगीतानें स्वरनिर्मिती झाली तरी कोणतीच रस-निर्मिती होणें शक्य नसल्यामुळें, हा प्रकार जितका ढोंगीपणाचा तितकाच केविलवाणा ठरतो. ' प्रभु अजि गमला ' हें पद सिंधूनें स्वयंस्फूर्तीनें आणि संवादाचा भाग म्हणून म्हणण्याऐवजीं, सुधाकरानें जर तिला सांगितलें असते कीं, " मीं मद्यपान सोडलें आहे—माझ्या मनाला विरंगुळा वाटावा म्हणून मद्यापेक्षां मादक असें एखादें गाणें म्हण पाहूं—" तर त्यामुळें रसोत्कर्ष साधला असता कीं रसापकर्ष झाला असता ?

(५) नाटक सामाजिकच असावें असें नाहीं. मनोरंजक कथानक, मानवी मनोव्यापारांतील नित्यतेचें सामर्थ्य दाखवितील असे प्रसंग आणि स्वभावचित्रें, अशा गुणांनीं परिपूर्ण असलेलें कोणतेंही भावनारम्य कथानक निवडायला हरकत नाहीं. इतकेंच नव्हे, तर कांहीं लोकोत्तर जुन्या नाटकांना चार तासांच्या चौकटींत बसवून त्यांचेही प्रयोग केले पाहिजेत.

(६) नाटककारांनीं किंवा नाट्यव्यवसायिकांनीं छांदिष्ट बनूं नये. नवीनतेच्या प्रचारकांच्या दृष्टीला १९४४ सालीं " जुन्याचें सोनें झालें " असा भास होत असता, भावबंधन—स्वयंवरादि नाटकांसाठीं रसिकांची गर्दी जमत होती, बोलपटांत ' रामराज्य ' चालू होतें आणि शांतारामबापूसारखे कलावंत सुद्धां " भक्तीच्या मळ्याची " लागवड

करीत होते! अशा "प्रतिगामी" कथानकांवर चित्रभूमीची चाहूल घेणारे जे टीकाकार स्तुतिसुमने उधळीत होते, त्यांनींच पौराणिक किंवा भक्तिरसात्मक नाटकांवर खडे मारावे हा अन्याय नव्हे काय? भरपूर आणि सशक्त करमणुक नसली तर नुसत्या पुरोगामित्वाकडे प्रेक्षक ढुंकूनसुद्धां पाहत नाहींत. प्रेक्षकांना पचणार नाहीं आणि व्यवसायाला धक्का देईल अशा नवीनतेचा ध्यास धरू नये.

(७) अश्लील, अश्लीलतासूचक, वैयक्तिक निंदेला वाहिलेला किंवा थिल्लर प्रवृत्तींना प्रोत्साहन देईल असा भाग नाटकांत नसावा. पार्श्वसंगीत आणि प्रकाशपरिणामासाठीं सर्व आधुनिक साधनांचा उपयोग करावा.

(८) पहिले दोन सार्वजनिक प्रयोग झाल्यानंतर, नव्या नाटकांत अवश्य तर एखादा माफक पण मौलिक बदल करण्याची मुभा नाटककाराला असावी.

(९) पूर्वीचीं सर्व रंगमंदिरें बोलपटांच्या ताब्यांत गेल्याकारणानें, नाटयकलेची खरोखरच घराबाहेर उचलबांगडी झाली आहे. नाटयकलेसाठीं ज्याप्रमाणे कलावतांनीं आस्था बाळगून श्रम केले पाहिजेत, त्याप्रमाणें धनिकांनीं, संस्थानिकांनीं, नगरपालिकांनीं आणि प्रांतिक सरकारांनींसुद्धां आपल्या परीनें नाटयकलेला हातभार लाविला पाहिजे. प्रत्येक तालुक्याच्या गांवीं एखादे मंडपवजा तरी नाटकगृह उभारण्याचा प्रयत्न झाला पाहिजे. अशा नाटकगृहांपासून किफायतही चांगली असते, हें दादरच्या नंद नाटकगृहासारख्या व पुण्याच्या भानुविलाससारख्या नाटकगृहांनीं सिद्ध केलें आहे.

(१०) दोन चांगलीं नवीं नाटकें, एक कुशल तालीम मास्तर, नायक आणि प्रतिनायकाच्या भूमिका करायला लायक असे नट, विनोदी भूमिका उत्तम करूं शकेल असा एक नट आणि मुख्य नायिकेच्या भूमिका करून गर्दी जमवूं शकेल अशी नटी, इतकी किमान सिद्धता असल्याशिवाय नवी नाटयसंस्था स्थापन करूं नये. मुख्य नायिका जर चांगली गायिका असेल, तर नाकींडोळीं ती नुसती नीटस असली तरी चालते. परंतु तिची गानसंपदा जर माफक असली तर सौंदर्यसंपदा तरी नांवाजण्यासारखी असावी. स्पष्ट वाणी, सुदृढ प्रकृति, समजदारपणा, हालता चेहरा आणि धीटपणा हे गुण पुरुषनटांप्रमाणें स्त्रीनटींतही अवश्य आहेत. नवें नाटक बसत असलें म्हणजे भरपूर तालमी झाल्या पाहिजेतच, परंतु एरवींसुद्धां दररोज दोन तास तरी तालीम असावी.

(११) उत्पन्नाचा ठराविक भाग कायमनिधींत सामील करून तो संस्थेचा समजावा. दैनंदिन जमाखर्चावर व खरेदीखात्यावर दक्षतेनें काकदृष्टि ठेवणारा एक, आणि नाटकगृहांत प्रेक्षकांचें स्मित वदनानें स्वागत करून शिवाय सरकारी कचेऱ्यांतील कामकाज पाहणारा एक, असे दोन व्यवस्थापक असावेत.

(१२) बहुजनांचें विशेष लक्ष्य असलेले असे आपण समाजाचे एक प्रतिष्ठित घटक आहोंत, ही जाणीव सतत जागृत ठेवून नाटयव्यवसायिकांनीं वागलें पाहिजे.

(१३) पत्रव्यवहारावर कटाक्षानें लक्ष्य ठेवून पत्रांना ताबडतोब उत्तरें देण्याची व्यवस्था झाली पाहिजे. " सध्या अडचण आहे–माफ करा–सवडीनें पैसे पाठवितों–" असें उत्तर मिळालें म्हणजे सावकारालासुद्धां समाधान वाटतें याच्या उलट, " अजीबात लेखांत न अडकण्याच्या व्यवहारचातुर्यानें " तो निकरावर येऊन अनावर होतो.

(१४) सर्वांनीं मिळून एकत्र राहण्यांत जो आनंद असतो, तो सहसा गमावूं नये. घरदार सोडून गांवोगांव फिरणाऱ्या नटांच्या भोजनाची व्यवस्था खानावळीपेक्षां नाटय-संस्थेच्या बिऱ्हाडांतच अधिक चांगली होऊन, त्यामुळें त्यांच्या मनांत संस्थेबद्दल जिव्हाळा उत्पन्न होतो. कुटुंबवत्सलांनीं मात्र कंपनीच्या बिऱ्हाडीं राहूं नये. आपल्या सहकाऱ्यांना आपण जें अन्न वाढतों, तें ताटांतून उचलून तोंडांत टाकायच्या लायकीचें तरी असतें काय हें समजण्याकरितां, नाटयसंस्थेच्या मालकानें पंक्तीबरोबर वारंवार भोजन करावें.

(१५) आपली एकसारखी स्तुति करणारी किंवा समव्यवसायिकांची नालस्ती करणारी मंडळी नेहमी चार हात दूर ठेवावी. नाटयसंस्थेच्या नेत्यानेंच इतरांचे गुण आणि स्वतःचे दोष ओळखणारें प्रामाणिक आणि उदार धोरण ठेविलें, म्हणजे असे स्तुतिपाठक वा निंदक आपोआपच मर्यादेंत राहतात.

(१६) जाहिरात म्हणजे प्रत्येक व्यवसायाची संगोपन करणारी सूतिका ठरली आहे इतकेंच नव्हे, तर कर्तुमकर्तुम् शक्तीच्या राष्ट्रांनासुद्धां चालू जमान्यांत प्रचारकार्य अवश्य झालें आहे. नाट्यव्यवसायिकांनीं जाहिरातीकडे विशेष लक्ष पुरविलें पाहिजे. वजनदार वृत्तपत्रांच्या जबाबदार प्रतिनिधींना नाटकाला सन्मानानें बोलावून, त्यांचे प्रामाणिक अभिप्राय प्रसिद्ध होतील अशी व्यवस्था केली पाहिजे. नाटकावर प्रामाणिक टीका प्रसिद्ध झाली तरी तिचें स्वागतच केलें पाहिजे, कारण अप्रामाणिक स्तुतीपेक्षां प्रामाणिक दोषदर्शन अधिक हितकर असतें. नव्या नाटकाची सुरुवातीलाच अफाट जाहिरात न करतां, तें ज्या प्रमाणात यशस्वी होईल त्या प्रमाणांत त्याची जाहिरात वाढवावी. भिक्कार नाटकांची चिक्कार स्तुति केली तर प्रेक्षकांचा जाहिरातीवरचाच विश्वास उडतो. व्याख्यानबाजी, मुलाखती किंवा भजनी अड्ड्यांच्या वाटेला नटांनीं जाऊ नये.

(१७) आपल्या कष्टांचा आणि गुणांचा भरपूर मोबदला मिळविण्याकरितां नाटयसंस्थेनें फिरता व्यवसाय केला पाहिजे. एकाच गांवीं राहण्याचा अट्टाहास करणें म्हणजे नाटयव्यवसायिकांनीं स्वतःच्या हातानें आपल्या पायावर धोंडा पाडून घेण्यासारखें आहे. चित्रपटाच्या एकाच वेळीं अनेक प्रति काढून, त्या निरनिराळ्या गांवीं दाखवून, जें कार्य यंत्रसामर्थ्यानें करतां येतें तें कार्य नाटक मंडळ्यांनीं गांवोगांव हिंडून केलें पाहिजे. हें तत्त्व एकदां स्वीकारलें म्हणजे पुढील सहा महिन्यांचे मुक्काम नेहमी आगाऊ निश्चित केले पाहिजेत. त्याकरितांच मीं क्षणापूर्वीं सांगितल्याप्रमाणें

ठिकठिकाणीं नाटकगृहें निर्माण झालीं पाहिजेत. रंगमंदिरांची दुर्लभता म्हणजे नाट्यकलेवर स्थानबद्धतेचा हुकुम फर्माविणारी राक्षसीच समजली पाहिजे. एखाद्या गांवीं चांगलें उत्पन्न होत असलें, तरी त्याचा अंत पाहत न बसतां मुक्काम हालविल्यानें व्यवसायाची आब राहते.

(१८) लोकसंग्रहावर नाट्यव्यवसाय अवलंबून असल्याकारणानें गुणी, इभ्रतदार आणि वजनदार रसिकांचा नेहमी संग्रह करावा. कुणाशींही कायमचें वांकडें येईल इतक्या थराला कोणताच बेबनाव नेऊं नये. गुणी आणि वजनदार माणसें कंपनींत यावींत म्हणून महिन्यांतून एखादा तरी सण किंवा समारंभ चाणाक्षपणानें साजरा करावा. गुणी कलावंतांचे कार्यक्रम मधून मधून घडवून आणावेत. नटांना वाचनाची गोडी लागून, त्यांची दृष्टि व्यापक होण्याकरितां संस्थेंत ग्रंथालय असावें.

(१९) एकसारखे परिश्रम केल्याशिवाय यश नाहीं, हा धडा तरी नाट्यव्यवसायिकांनीं यशस्वी चित्रपटव्यवसायिकांपासून शिकावा. राजाश्रयाच्या काळांत आळशी आणि लहरी कलावंत खपले. लोकाश्रयाच्या जमान्यांत आळस आणि लहरीपणा कलावंताला उपाशी मारतात, नाहीं तर कर्जबाजारी बनवितात ! नाट्यकलेची कला आणि व्यवसाय अशीं दोन परस्परपूरक दालने आहेत हें केव्हांही विसरतां कामा नये.

(२०) नाट्यकलेचा उत्कर्ष साधायची प्रामाणिक इच्छा असेल तर नामवंत साहित्यिकांनीं वर्षाकाठीं एक तरी नाटक लिहिलें पाहिजे. नाटकाच्या मोबदल्यादाखल एकदम मोठ्या रकमा नाटककारांना द्याव्या अशी नाट्यव्यवसायाची परिस्थित नाहीं, तोंपर्यन्त प्रत्येक प्रयोगाच्या उत्पन्नाच्या ठराविक अंशावर नाटककारांनीं संतुष्ट राहावें.

(२१) नाट्यसमेलनें भरलीं किंवा नाट्यमहोत्सव सुरू झाले म्हणजे व्यासपीठावरून बेहद्द भाषणें केलीं जातात, आणि वृत्तपत्रांत आडमाप अग्रलेख फडकतात. त्या वेळीं असें वाटतें, कीं या महाभागांना नाट्यकलेच्या काळजीमुळें जेवणसुद्धां गोड लागत नसेल ! परंतु गेल्या तीन वर्षांत कांहीं चांगलीं नवीं नाटकें रंगभूमीवर आलीं आणि जुन्या नाटकांचे देखील दृष्ट लागण्यासारखे प्रयोग झाले, तरी त्यांची मौलिक माहिती बहुजनांना देऊन, नाट्यकलेचें प्रभावी अस्तित्व जाहीर करून, तिच्याबद्दल समाजांत जिव्हाळा निर्माण करण्याचा प्रयत्न एकाही वृत्तपत्रानें केला नाहीं !

श्रीमंत चित्रपटांकडून पानभर जाहिराती मिळतात आणि सध्या उपाशीपोटीं पुनर्जन्माच्या वेदना सहन करणाऱ्या नाट्यकलेची जाहिरात इंचभर असते, असा दुजाभाव बाळगून वृत्तपत्रांनीं स्तुतिसुमनांची वांटणी करू नये. पानभर जाहिरातीच्या लोभानें जे वृत्तपत्रकार चित्रपटांचे भाट बनतात, त्यांनीं एखाद्या चित्रपटावर टीका करितांच जाहिरात बंद झाली, तर कां आक्रोश करावा ? शंभर वर्षांचें मानाचें जीवित जगून दुर्धर परिस्थितींतही नामोहरम न झालेली एक राष्ट्रीय कला, म्हणून नाट्यकलेला मदत करणें हें प्रत्येकाचें कर्तव्य आहे. त्या सत्कार्यांत जबाबदार वृत्तपत्रांनीं आपला

वांटा उचलला पाहिजे, म्हणून प्रत्येक चांगल्या नाटकाबद्दल समाजांत कुतूहल निर्माण होईल असा मजकूर त्यांनीं प्रसिद्ध केला पाहिजे. कोणत्याही नव्या नाटकाचे सात आठ खेळ होऊन त्यासबधीं स्वतःचें स्वतत्र मत बनविण्याचा अवसर प्रेक्षकांना मिळविण्यापूर्वी, वृत्तपत्रांनीं त्याच्यावर टीकेची झोड उठवूं नये.

(२२) नाटक उत्तम बसविल्याखेरीज त्याचा जाहीर प्रयोग करणे, यासारखा व्यवसायाच्या दृष्टीनें दुसरा गुन्हा आणि कलेच्या दृष्टीनें दुसरें पाप, असूच शकत नाहीं ! नाटक इतकें उत्तम बसलें पाहिजे, कीं त्याच्या प्रयोगाच्या सौष्ठवांत नटांचीं मनें आपोआप रमलीं पाहिजेत. " एखादें नाटक पुनः पुनः करावें " अशी लालसा जर नटांच्या मनांत उत्पन्न झाली नाहीं, तर प्रेक्षकाला त्या नाटकाचें वेड कसें लागावें ?

(२३) रंगभूमीवर बोलक्या चित्रभूमीची नुसती नक्कल उभी करण्याच्या भरीला पडूं नये. लाखो रुपये खर्च करून तयार केलेल्या चित्रपटांची पांचदहा हजार रुपयांत नक्कल करून दाखविण्याचा खटाटोप कल्पनाशून्य समजलाच पाहिजे, आणि तो करण्याची गरजही नाहीं. चित्रपट दृश्यजीवि आहे तर रंगभूमि शब्दजीवि आहे. शब्दांची आणि स्वरांची अचाट शक्ति राबवून, रगभूमीची स्वतत्र अशी रससाधना निर्माण करून, रगभूमीनें प्रेक्षकांना चित्रपटसृष्टीचा विसर पाडला पाहिजे ! रंगभूमि जर चित्रपटसृष्टीची आठवणच करून देऊं लागली, तर चित्रभूमीची जाहिरात करणारी ती तिची प्रथम बटीक ठरून नतर नामशेष होईल ! रगभूमीनें चित्रपटांच्या आखाड्यांत उतरणें, म्हणजे समुद्राची स्वामिनी बनलेल्या आरमारी शक्तीने पॅंझर पलटणींशीं सामना देण्याकरितां जमिनीवर प्रवेश करण्यासारखें आत्मघातकी ठरेल.

—बोलपट आणि नाटक या दोन स्वतंत्र आणि स्वयपूर्ण कला आहेत, हा विषय ओघानेच आल्याकारणानें एका स्वतत्र प्रकरणाची गरज निर्माण झाली आहे.

———

: २२ :

—" मना तळमळसी "— : ६० :

चित्रपटांत अधिक पैसा मिळतो खरा, परंतु भविष्याची जबाबदारी ओळखून नाट्यव्यवसाय केला तर नटाला निश्चिंती लाभत नाहीं, असे थोडेंच आहे ? नाट्यव्यवसायाची कांस धरून केशवराव भोसल्यांनीं हजारो रुपये मागें ठेवले, गणपतराव बोडसांनीं मिरजमळा संस्थानांत विपुल शेती थाटली, नाट्यव्यवसायांत पाऊल टाकण्यापूर्वी माधवराव वालावलकर एका पेढीवर जी खर्डेघांशी करीत होते, त्या व्यवसायांत अशक्य असा निधि त्यांनीं नाट्यव्यवसायांत राहून जमा केला, बाबाजीराव राण्यांच्या चिरंजीवांनीं पुण्यांत इमारती उभारल्या, आणि शंकरराव सरनाईकांनीं आपल्या व्यवसायनिवृत्तीनंतरच्या समाधानी योगक्षेमाची तरतूद केली. परंतु प्रत्यक्ष व्यवसायसाधनेच्या काळांत नाट्यकलेच्या सेवकांना जो आनंद उपभोगतां येतो, तो असामान्यच समजला पाहिजे.

त्याचें कारणच असें कीं, चित्रपट आणि नाटक या दोन स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण कला असून, त्यांच्या मूल्यांत आणि त्यांच्या आराधनेपासून कलावंताला लाभणाऱ्या आनंदांत फारच मोठा मूलभूत फरक असतो. " या धंद्यांत आमच्या नाटकधंद्यासारखा आनंद नाहीं, " हे बालगंधर्वांनीं तळमळून काढलेले उद्गार खरोखरच संस्मरणीय आहेत. बोलपटांत भूमिका करून ज्यांनीं दिवसागणिक तीन ते पांच हजार रुपये कमाविले, ते सिनेनट पृथ्वीराज लिहितात:

" बोलपटसृष्टींत मी हजारों रुपये मिळवीत आहें, पण मला समाधान नाहीं......

...बोलपटांनीं आज जनतेवर कितीही मोहिनी घातली असली, तरी एक दिवस असा येईल कीं प्रेक्षक व्याकुळ होऊन रंगभूमीकडे धांव घेतील--रंगभूमीचें आकर्षण जबरदस्त आहे आणि तें मूलगामी आहे. नटाच्या दृष्टीनें रंगभूमीचें आकर्षण म्हणजे व्यसनच आहे. " (तारका साप्ताहिक-१९४५ चा दिवाळी अंक)

—हें असें कां ? चित्रभूमीविषयीं कोणताही विकल्प मनांत न बाळगतां, आपण या प्रश्नाचा मौलिक दृष्टया विचार करू या.

—समाजाच्या नवोदित आकांक्षांना किंवा त्याच्या राजकीय कोंडमाऱ्याला तोंड फोडणारीं आणि समाजाला खडबडून जागें करणारीं शारदा, कीचकवध आणि एकच-प्याल्यासारखीं अनेक नाटकें निर्माण झालीं. हिंदु पतिव्रतांच्या पराबलंबी आणि अगतिक, पण निष्ठेच्या शक्तीमुळें धवळून निघालेल्या जीवनाचें सत्यदर्शन एकच प्याल्यांतील सिंधूनें समाजाला घडविलें, म्हणूनच स्त्रीजातीच्या हक्कांचा तो शोध करूं लागला! सत्वपरीक्षा, विद्याहरण किंवा राजसंन्यासासारख्या अनेक नाटकांनीं ध्येयनिष्ठ, त्यागी, करारी आणि कणखर स्वभावचित्रांचें आदर्शभूत दर्शन प्रेक्षकांना घडविलें. मला तर असें वाटते, कीं संभाजी महाराजांची थोरवी पटवून त्यांच्या स्मृतीसबधीं महाराष्ट्राला जागृत बनवून जें कार्य राजसंन्यास नाटकानें केलें, तें इतिहासकारांनासुद्धां करितां आलें नाहीं. परंतु अशासारखें एकही प्रभावी उदाहरण आमच्या चित्रभूमीच्या ससारांत दाखवितां येणार नाहीं. चित्रपटांची दर्शनीयता नजरेला मोहिनी घालते, तर रंगभूमीवरील शब्दांची समशेर थेट जिव्हारीं जाऊन भिडत असते. कोणतेंही स्वभावचित्र, कोणताही विचार किंवा कोणताही प्रसग, प्रेक्षकांच्या नजरेसमोर प्रभावीपणानें उभा करणें हें कार्य, चित्रपटांच्या तरळत्या, क्षणोक्षणीं बदलत्या आणि चंचल चित्रांच्या कुवतीबाहेरचें आहे! बोलक्या चित्रपटांचा व्यवसाय सवंग लोकप्रियतेकरितां जन्माला आला आहे, इतकेंच नव्हे, तर दिवसेंदिवस बहुजनसमाजाच्या हीन अभिरुचींना रिझवून तो पैसा मिळवितो आहे असें दिसून येईल.

रंगभूमीच्या ऐन जमान्यांत खाडिलकरांसारखे देशभक्त लोकमान्यांसारख्या राष्ट्र-पुरुषांचा सदेश रंगभूमीच्या मध्यस्थीनें घरोघर पोहोचवीत होते. त्या महत्कार्याचें माध्यम होण्याची शक्ति नाटयकलेच्या पिंडांत मूलभूत होती. मराठी भाषासुंदरीचें प्रसादपूर्ण अंतःकरण उघडें करून दाखविणारे देवल, तिच्या ओजस्वी आणि कणखर स्वरूपाचे दर्शन घडविणारे खाडिलकर, तिच्या लाघवी आणि लालित्यपूर्ण अंतरंगावर प्रकाश टाकणारे श्रीपाद कृष्ण आणि तिच्या असामान्य तेजस्वितेने आणि प्रगल्भतेनें प्रत्येकाला दिपविणारे राम गणेश गडकरी—अशा नाटककारांनीं मराठी वाग्देवीचा वैभवशाली इतिहास निर्माण केला आहे. नवी मराठीभाषा बनविण्याचें आणि उत्तम भाषा लिहिण्याची हौस लेखकांत निर्माण करण्याचे कार्य, ज्या प्रमाणांत रंगभूमीवर झालें त्या प्रमाणांत इतरत्र कुठेंही झालेलें नाहीं. वाग्देवीच्या राज्यांत पटकथांना मानाचें तर नाहींच, पण कोणतेंही स्थान लाभत नाहीं. चांगलीं नाटकें राष्ट्राची सपत्ति समजून जपून ठेविलीं जातात, पण पटकथांच्या चोपड्या मात्र चित्रपट सपतांच दूर भिरकावून दिलेल्या दिसतात! वाङ्मयाचीं सर्व सुदर लेणीं अगाखांद्यावरून उतरवून ठेवूनच भाषासुदरीला चित्रपटगृहांत प्रवेश करावा लागत असल्यामुळें, राष्ट्राच्या वाङ्मयीन इतिहासांत पटकथांना कोणतेंही स्थान मिळणें सर्वस्वी दुरापास्त आहे. भास्करबुवा बखले आदिकरून गायकांनीं रंगभूमीमार्फत जातिवंत सगीताला प्रत्येक घरांत, दिवाणखान्यापासून माजघरापर्यंत, प्रवेश मिळवून दिला. चित्रभूमीला मात्र

संगीतांतल्या उडत्या पाखरांपेक्षां जास्त बोजा मुळींच सहन होत नाहीं. पुरुषार्थपूर्ण आणि सात्त्विक शृंगार नव्हे, तर मादक भोगलालसेला उत्तेजन देणाऱ्या,—" आवो सजनी–आवो साजन " सारख्या शब्दपंक्तीमार्फत, कामातुरतेचा टाहो फोडणारें चित्रपटसंगीत हल्लीं प्रत्येक नाक्यावर ऐकू येत असतें. त्यांत शृंगाराच्या सोज्वळ, त्यागी आणि खबीर आर्जवाला कसा थारा मिळावा? अखिल हिंदुस्थानांतील लेखकांच्या, गायकांच्या आणि कलावंतांच्या आघाडीवर जो महाराष्ट्र चमकतो आहे, त्या महाराष्ट्रांतील बोलपटांचे " निर्माते " मात्र महाराष्ट्रीय लेखकांना दूर सारून एखाद्या दिवाण्याच्या खिशांत लक्ष लक्ष रुपये मोजताहेत, आणि भारतीय संगीताची विमल ध्वजा ज्यांच्या हातांत त्या महाराष्ट्रीय संगीतज्ञांना नालायख ठरवून भारतीय संगीताच्या पंजाबी लेकुरवाळ्यांना मिठ्या मारताहेत, हें दृश्य खरोखरच उद्वेगजनक आहे. नाटयकलेने महाराष्ट्रीय साहित्याला आणि संगीताला, स्वतः झीज सोसून सुद्धां, समृद्ध केलें, तर आमच्या चित्रपटव्यवसायिकांनीं महाराष्ट्रीय साहित्याला आणि संगीताला " पंजाबी पविञ्यांत " पकडून त्याची अवहेलना चालविली आहे!

जातां जातां नाटयव्यवसायिकांसंबंधीं विनाकारण निर्माण झालेल्या एका गैरसमजाचा परामर्ष घेणें अप्रस्तुत ठरणार नाहीं. " नाटकवाले " जितके बेजबाबदार तितकेच छदीफंदी आणि व्यसनी होते, म्हणूनच त्यांनीं अनेकांना बुडविलें असा एक लोकप्रवाद चौफेर पसरलेला आहे! परंतु कोणत्याही कालखंडांत, समाजांतील इतर व्यवसायांत ज्या प्रमाणांत व्यसनी लोक होते, त्यापेक्षां व्यसन्यांचा मोठा भरणा नाटयव्यवसायांत आढळला नसता. कित्येक नाटक मंडळ्या बंद पडल्या त्यावेळीं कांहीं व्यापारी आणि सावकार बुडाले हें जरी खरें, तरी तसा प्रकार प्रत्येक धंद्यांत अनुभवाला येतो. कांहीं स्नेही मंडळींनीं आपापल्या मगदुराप्रमाणें, किंवा मगदुराबाहेरसुद्धां, नाटकवाल्यांकरितां झीज सोसल्याचे दाखले आहेत. परंतु अशा उदाहरणांची चिकित्सा केली तर आपल्याला असें आढळून येईल, कीं त्यांपैकीं कांहीं संपत्तीची किंमत न समजणारे पिढीजाद धनिक होते म्हणून त्यांनीं नाटकवाल्यांचा 'पोक" केला, तर एखाद्या लोकप्रिय कलावंताच्या प्रभावळींत मिरविण्याचा लोभ धरून इतरांनीं जवळच्या जिंदगीचा होम केला! या नाहीं त्या कारणामुळे जे नाटकवाल्यांच्या " नादीं " लागले, तेच बुडाले असें दाखवितां येईल. याच्या उलट, १९३५ ते १९४३ च्या दीर्घ कालखंडांत नाटयव्यवसाय मोडकळीला आला आणि व्यवसायसाधनेचा एक मार्ग शेकडों कलावंतांच्या हातांतून नाहींसा झाला. त्या काळांत आपल्या पूर्वीच्या लोकप्रियतेच्या आणि परिचयाच्या भांडवलावर, पूर्वाश्रमींच्या परिचितांच्या खिसेकापणीचा नवीन " व्यवसाय " नाटकवाल्यांनीं आरंभिला असता तर तो खात्रीनें यशस्वी झाला असता! ज्यांच्या सहवासांत आम्हीं रात्रीं बसलेली पंगत पहाटेपर्यंत साजरी केली, ज्यांची कला आमच्या आयुष्याला अविस्मरणीय विरंगुळा देत होती आणि ज्यांच्या लोकप्रियतेच्या आनंदांत आम्ही समभागी होतों, त्यांनीं जर आपल्या बेकारीच्या

काळांत आमच्यासमोर हात पसरला असता, तर तो आम्हाला अजीबात झिडकारतां आला नसता.

—परंतु तसें झालें नाहीं!

—इतकेंच नव्हे, तर स्वावलंबी चरितार्थसाधनेसाठीं कित्येक नाट्यव्यवसायिकांनीं समोर दिसेल तो व्यवसाय पत्करिला. कित्येकानीं किरकोळ नोकऱ्या धरल्या, कित्येक गुणी कलावत चित्रपटव्यवसायाचे रंगपट आणि कपडेपट सभाळूं लागले, कित्येकांनीं खानावळी काढल्या आणि कित्येक, जणूं काय, भूमिगत झाले! माझा तर अनुभव असा आहे, कीं बरोबरीनें प्रवास करीत असतां, वैभवहीन झालेल्या कलावतानें प्रसगविशेषीं माझें तिकिट काढलें आहे, पण त्याचें तिकिट मला काढूं दिलें नाहीं! खाडिलकर–गडकऱ्यांसारख्या नाटककारांच्या नाटकांतील अविस्मरणीय त्यागाचे, निर्भयतेचे आणि वीरश्रीचे नाट्यप्रसग आठवड्यांतून तीनदां साजरे करण्यांत उभी हयात घालविल्यामुळें, नाटकवाल्याच्या जीविताचा कणा, त्यांच्या नकळत, इतका कणखर आणि पोलादी बनला असेल काय? अहोरात्र केलेल्या पोपटपंचीमुळें, उदात्त विचार आणि आचार त्यांच्या जिभेवरून हृदयांत तर शिरले नसतील ना?

सारांश, समाजजागृति, वाक्संपदेची निर्मिति आणि जातिवंत संगीताच्या प्रसारासारख्या प्रत्येक बाबतींत आमच्या रंगभूमीनें अविस्मरणीय कार्य केलें आहे. तें महत्कार्य रंगभूमि आपल्यामुळें करू शकते, असा अभिमान नाट्यव्यवसायांतील नटानें कां धरू नये? आणि त्या महत्कार्यांत आपणही भागीदार व्हावें अशी महत्त्वाकांक्षा धरून चित्रभूमीवरील संपन्न आणि नामवत कलावतांनींसुद्धां कांहीं काळ तरी रंगभूमीची पृथ्वीराजाप्रमाणें सेवा कां करू नये? कारण आज पाहून उद्यां विसरायची करमणूक हेंच चित्रपटांचें स्वरूप असल्यामुळें, चित्रपटांतील भूमिकांचासुद्धां समाजाला फार लौकर विसर पडतो. मूकचित्रपटांच्या जमान्यांत एके काळीं अत्यंत लोकप्रिय ठरलेल्या बाळासाहेब यादवांसारख्या किंवा सुलोचनेसारख्या (रुबी मायर्स) नटींची स्मृति आज शिल्लक आहे काय? पण भाऊराव कोल्हटकर किंवा गणपतराव जोशांचीं नांवें मात्र महाराष्ट्रीय कलाजीवनाच्या इतिहासांत सुवर्णाक्षरांनीं कायमचीं कोरलीं गेलीं आहेत. कारण चित्रपट म्हणजे दोनअडीच तास उन्मादसुख देणारा मद्याचा चषक असतो, तर नाटक म्हणजे समाजाच्या धारणेला अवश्य असा अमृताचा कुंभच समजला पाहिजे!

कापडावर रंगविलेले पडदे लांकडी रुळाला गुडाळून नाटकवाले गांवोगांव हिंडतात, तर चित्रपटांत स्थिर दृश्यें तयार करावीं लागतात. एक दृश्य तयार झालें म्हणजे त्याच्या समोरील जे प्रसंग कथानकांत असतील, ते सर्व एकामागून एक चित्रित करावे लागतात. त्या दृश्यांचा एकमेकांशीं संबंध नसल्यामुळें, आपल्या भूमिकेच्या पद्धतशीर

विकासाचा आनंद चित्रपटांतील नटाला अनुभवितां येत नाहीं. नव्या चित्रपटाच्या कथानकाचा तिऱ्हाइतांना सुगावा लागूं नये, म्हणून त्याची सुसूत्र आणि संपूर्ण कल्पना त्यांत काम करणाऱ्या नटांनासुद्धां येऊं नये, अशी खबरदारी कित्येक दिग्दर्शक आणि निर्माते घेत असतात! याच्या उलट रसील्या तालिम मास्तरच्या देखरेखीखालीं नाटकांतले प्रवेश एकामागून एक पाठ म्हटले जाऊं लागले, म्हणजे नाटकाच्या संपूर्ण कथानकाची आणि आपल्या भूमिकेच्या विकासाची सुसूत्र कल्पना येऊन, रंगभूमीवरील नटाला तालमींतसुद्धां मौज वाटूं लागते.

चित्रपटांतील नटाचा "त्याच्या प्रेक्षकाशी" प्रत्यक्ष असा कधींच संबंध येत नाहीं. एखादा चित्रपट प्रकाशित झाला म्हणजे अनेक प्रेक्षक तो पाहतात त्या वेळींच त्याचे दर्शन त्या चित्रपटांत काम केलेल्या नटाला घडतें! आपण भूमिका करीत असतांना "आपले प्रेक्षक" आपल्याभोंवतीं असून आपल्या कलागुणाचें कौतुक करताहेत, असा आनंद चित्रपटांतील कलावंताला कधींच लाभत नाहीं. रंगभूमीवरील नटाचा आनंद या बाबतींत सर्वस्वी निराळा आणि अत्यंत विलोभनीय असतो. परिणामकारक अभिनय करावा किंवा हृदयस्पर्शी गाणें गावें, आणि प्रेक्षकांनीं वाजविलेल्या टाळ्यांच्या गजराने ताबडतोब शाबासकी मिळाल्यामुळे परिश्रमांबरोबरच श्रमपरिहार व्हावा, असा आनंद दुसऱ्या कोणत्याही व्यवसायांत लाभतो काय? याच कारणामुळें, प्रेक्षकांचें उन्मादक प्रोत्साहन नसलेल्या चित्रपटांच्या स्टुडिओतून परतलेला नट कटाळलेला दिसतो, तर नाटक संपवून बिऱ्हाडाकडे कूच करणारा नट प्रफुल्लवदन दिसतो. उपास्यदेवतेची आणि उपासकाची प्रत्यक्ष नजरभेट ज्याप्रमाणे रंगभूमीवर घडते, त्याप्रमाणें चित्रभूमीवर घडत नाहीं. चार मुलाखतयांच्या, स्वाक्षरी जमविणाऱ्यांच्या, जाहिरातपटूंच्या आणि अगदीं निकटच्या परिचितांच्या सहवासापेक्षां जास्त व्यापक सहवास, चित्रभूमीवरील नटाला सहसा लाभत नाहीं. नागरी वस्तीपासून बहुधा दूर असलेल्या स्टुडिओच्या चार भिंतींआड कलोपासना करणाऱ्या कलावंतांत आणि समाजांत निर्माण झालेलें अंतर नेहमी कायमच राहतें!

चित्रपट दाखविला जातो त्या चित्रमंदिराच्या आणि नाटक केलें जातें त्या रंगमंदिराच्या वातावरणांत जमीन-अस्मानाचें अंतर असतें. चित्रपटांत काम केलेल्या नटाला चित्रमंदीरांत केवळ प्रेक्षकाचें स्थान मिळतें! चित्रपट प्रकाशांत आला म्हणजे अंधार व्हावा, "मध्यंतराच्या" अपुऱ्या अवकाशांतील दीपोत्सवामुळें दिपलेले डोळे पुनः कार्यक्षम होण्यापूर्वी दुसरा भाग सुरू व्हावा आणि तो संपल्यावर प्रत्येकानें घरोघर प्रयाण करावें, असा प्रकार चित्रमंदिरांत चालू असतो. चित्रमंदिरांत प्रवेश करणारा प्रेक्षक नेहमी स्वतःपुरताच विचार करीत असतो—कदाचित आशुकमाशुकांनाच चित्रमंदिरांतील अंधार विलोभनीय वाटत असेल! परंतु एखाद्या लोकप्रिय नाटकाचा प्रयोग चालू असला म्हणजे प्रत्येक प्रेक्षकाचा वैयक्तिक आनंद, सभोंवतींच्या

प्रेक्षकांच्या आनंदाशीं एकरूप होऊन दुणावतो. " माझ्याबरोबर सर्व प्रेक्षक हंसताहेत किंवा रडताहेत," ही जाणीव प्रत्येक प्रेक्षकाच्या आनंदाला द्विगुणित करते. रात्रीं सिगारेट शिलगाविण्याची लहर आली तरी आमचे बाबूराव देवभक्त दिवा लावीत असत. " सिगारेट ओढून सोडलेला धूर डोळ्यांना दिसला नाहीं तर सिगारेट पिण्यांत मौज वाटत नाहीं, " अशी त्या कार्यक्रमाची कारणमीमांसा बाबुरावांनीं मला एकदां सांगितली होती ! रससेवनाचा आनद प्रत्यक्ष दिसावा ही रसिकतेची गरज असल्याकारणानें, थोड्याशा तरी प्रकाशाची ती नेहमी मागणी करीत असते.

चित्रभूमीवरील कलावतांनीं कलोपासनेसाठीं एकत्र जमायचें ठिकाण–म्हणजे स्टुडिओ ! तो कलेच्या रम्य मंदिराऐवजीं एखाद्या भावनाशून्य कारखान्याप्रमाणें वाटावा, इतका यांत्रिक दर्प स्टुडिओत पसरलेला असतो ! तेथील वेगवेगळ्या विभागांची रचना एखाद्या कबूतरखान्यासारखी असते. प्रत्येक चित्रपटासाठीं अगदीं नवा सच जमविल्यामुळें, कलावतांत परस्परांबद्दल जिव्हाळा आणि सद्भावना निर्माण होत नाहीं. एकाच वेळीं एकापेक्षां अधिक चित्रपटांत कामें करून चित्रभूमीवरील नटाला किंवा नटीला जास्त पैसा मिळतो खरा, परतु कोणत्याही सस्थेबद्दल त्यांच्या मनांत जिव्हाळा उत्पन्न होत नाहीं. पन्नास साठ मंडळींनीं एकत्र कुटुंबाप्रमाणे एकत्र राहण्याच्या पद्धतीमुळें परस्परांसबधींचा, परपरेबद्दलचा आणि सस्थेचा अभिमान नाटयव्यवसायांत आपोआप निर्माण होत असे ! किर्लोस्कर मडळी सोडली तर दिवसाउजेडीं पुण्यांत तोंड दाखवायला बालगंधर्वादिकांना सकोच वाटावा, अशी परपरा आमच्या नाटयव्यवसायांत मूळांतच निर्माण झाली होती. आमच्या चित्रपट–व्यवसायाला मात्र परंपरा हा शब्दसुद्धां माहित नाहीं ! प्रत्येक चित्रपटासाठीं जमविलेल्या नव्या सचामुळें, चित्रपट–सस्थेचें नांव नाममात्रच शिल्लक उरतें. नटानीं कुठें तरी राहावे, कुठें तरी जेवावें, कुठे तरी तालमीसाठीं एकत्र जमावें आणि केव्हां तरी नाटकें करावी, या नाटयव्यवसायांतील नव्या पद्धतीमध्यें सुद्धां, कलेच्या एकजीवी उपासनेचा आनद आणि भावनारम्यता नाहींशी होते.

नाटयकलेच्या भावनारम्य वातावरणांत वाढलेले एकेकाळचे हौसी कलावंतसुद्धां, पुढें महाराष्ट्रीय कलाजीवनाच्या आघाडीवर गेले. स्वरविलासी वृत्ति आणि योजना-चातुर्यामुळें " प्रभातचे " यशस्वी संगीत दिग्दर्शक म्हणून प्रसिद्धि पावलेल्या केशवराव भोळ्यांनीं, संगीत कंपन्यांच्या सगतींतच आपल्या कलाजीवनाचा पाया रचिला. ज्यांच्या कल्पनाशील आणि स्वरचतुर नेतृत्वामुळें मुंबई-नभोवाणीचा वाद्यसंघ अखिल हिंदु-स्थानांत श्रेष्ठ ठरला आहे, त्या दिनकरराव अमेंबलांच्या संगीत–व्यासंगाची सिद्धता रंगभूमीच्या आवारांतच झाली. १९२१–२२ सालीं मास्तर कृष्णरावांच्या गायकीचा जो बहर रसिकांनीं अनुभविला, त्याचे हुबेहुब प्रतिबिंब दिनकररावांच्या गळ्यांतून बाहेर पडत असे. आपल्या नखरेल गायकीची गळचेपी करून, दिनकररावांनीं आतां नुसते

बांसरी-वादनाचे कार्यक्रम करावेत, हा त्यांनीं आपल्या श्रोत्यांवर केलेला अन्याय नव्हे काय ?

एखादा नामांकित कलावंत गांवांत आला म्हणजे तो हटकून नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडीं येत असे, आणि त्याची एक तरी अनौपचारिक मैफल झडत असे. गंधर्व मंडळींत वझेबुवांनीं फेरी टाकली किंवा ललितकलेंत गोविंदराव टेंबे अवतरले, म्हणजे पांच पंचवीस मंडळी भोंवतीं जमायचीच ! गोविंदराव टेंबे एकदां गंगाधरपंत लोंढ्यांना म्हणाले, " तुम्हीं मंडळींनीं मला बोलावलं नाहीं तर मीं जायचं तरी कुठे ?–" नाटक मंडळ्यांचें रसिक वातावरण दुर्लभ झालेल्या एका रसिकाचा तो मनस्वी उद्वेग होता !

कलावंतांप्रमाणें नाटककारांच्या मैफलीसुद्धां नाटक मंडळ्यांच्या बिऱ्हाडीं झडत असत. पुण्यप्रभाव नाटकाची संक्षिप्त रंगावृत्ति तयार करणाऱ्या एका तालिम मास्तरला, " सुरेख आहे–परंतु जो भाग कमी केला आहे तो पाठ करा—आणि ठेवला आहे तो वगळा––" असा जमालगोटा गडकऱ्यांनीं पाजला होता. " तात्या, प्रेमसंन्यास नाटकाच्या अर्पणपत्रिकेंत माझे दोष मीं तुमच्या पायांवर वाहिले होते, ते तुमच्या डोक्यांत कसे शिरले ?—" असा एक अविस्मरणीय प्रश्न श्रीपाद कृष्णांच्या सहचारिणी नाटकाचें वाचन ऐकून गडकऱ्यांनींच केला होता. आपल्या खोलींत कोठीवाल्यानें बटाट्यांचा ढीग रचिलेला पाहून सतापलेल्या गडकऱ्यांनीं––विनोदाशीं काडीमोड न करतां पृच्छा केली, " इथं कुणी आपलं डोकं रिकाम केलं आहे ? "

श्रीपाद कृष्ण एकदां बालगंधर्वांच्या बिऱ्हाडीं गेले असतां, बालगंधर्वांनीं आपल्या लहानग्या कन्येला सांगितलें, " आपण ज्यांचं मूकनायक नाटक करतों ना ? ते हे तात्यासाहेब बरं का ! "––त्यावेळीं तात्यासाहेबांनीं टोमणा मारला, " तसं नव्हे बाळ––ज्याचं सहचारिणी नाटक तुझे नाना करीत नाहींत ना ?—तो मी कोल्हटकर–बर का ! "–अशा नर्म विनोदामुळें साहित्याची सुरावट नाटक मंडळ्यांच्या बिऱ्हाडीं खेळती राहून, सामान्य नटांनांसुद्धां साहित्याची आणि वाक्पटुत्वाची दीक्षा मिळत असे. बालगंधर्वादिकांनीं किर्लोस्कर मंडळी सोडली त्यावेळचा एक प्रसंग ! किर्लोस्कर नाटकगृहांत आरशासारखी स्वच्छता राखण्याच्या महत्त्वाकांक्षेनें प्रेरित होऊन व्यवस्थापक खात्यांतील एका उत्साही गृहस्थांनीं,–" इथ थुकू नका "–असे फलक तयार केले आणि ते नाटकगृहाच्या आवारांत ठिकठिकाणीं टांगले ! शेवटीं एक पाटी शिल्लक उरली. ती घेऊन ते शंकरराव मुजुमदारांकडे गेले आणि विचारते झाले, " नाना, ही कुठं लावूं "–शंकररावांनीं शांतपणें उत्तर दिलें, " बालगंधर्व कंपनी सोडून गेला–तेव्हां ती पाटी माझ्या तोंडावर लावणं जरूर आहे. "

जिव्हाळा हा शब्दच आमच्या चित्रभूमींतून हद्दपार झालेला दिसतो. एका अग्रेसर चित्रपट संस्थेच्या वाढदिवसानिमित्त मालकांनीं सर्व कलावंतांना सुग्रास भोजन घातलें. पण भोजनोत्तर पानसुपारीबरोबरच कांहीं कलावंतांच्या हातांत लेखी सूचना

पडल्या-" महिनाअखेर कंपनीला आपली गरज नाहीं ! "-हा प्रकार मीं स्वतः पाहिला आहे. याच्या उलट कोल्हापूरला १९४५ सालीं गंधर्व मंडळीचे खेळ झाले, त्या वेळीं रामपूर दरबारच्या नोकरींत असलेला तिरखवा एका संगीत परिषदेसाठीं तेथें आला होता. आम्हीं आग्रह केला म्हणून त्यानें शेवटच्या स्वयंवर नाटकांत साथ केली. त्याची कल्पना अशी, कीं गंधर्व मंडळी अजून बालगंधर्वांचीच आहे !-भडकमकरादि भानगडी त्याला काय माहित ? नाटकाच्या जाहिरातींत तिरखवाचें नांव चमकल्यामुळें प्रेक्षकांची जास्तच गर्दी जमली होती. नाटकाचें कंत्राट सांगलीच्या एस. ए. कुळकर्ण्यांनीं घेतलें होते, त्यांना तिरखवाच्या सेवेचें मोल करावे असें कां वाटूं नये ? पण ज्या बाल-गंधर्वांच्या कंपनींत सुखाचीं सात वर्षे घालविलीं, त्यांच्या एका खेळांत मजेनें साथ करायची ती काय आणि तिचा मोबदला तो घ्यायचा काय ?-असेंच तिरखवाला वाटलें. आम्हीं देऊ केलेल्या एकशेंएक रुपयांच्या नोटांकडे कावऱ्याबावऱ्या नजरेनें पाहत तो शेवटपर्यंत म्हणत होता, " नहीजी-ऐसी बुरी बात मत करो-मैंने पैसा लिया-तो मालक क्या कहेंगे "?-तसेंच पाहिलें, तर त्यावेळी कोण कुणाचा मालक उरला होता ?

१९४३ च्या मे महिन्यांत हरिभाऊ देशपांड्यांच्या मुलाच्या मुंजींत नारायणराव गायिले. मी, गणपतराव बोडस आणि गंगाधरपंत लोंढे गेलो, त्या वेळीं मैफल ऐन मध्यावर आली होती. व्यवहाराच्या व्यस्त त्रैराशिकामुळें लोंढ्यांचे आणि बालगंधर्वांचे संबंध त्यापूर्वी किंचित कलुषित झाले होते. परंतु लोंढे एक क्षणमात्रच आमच्याशेजारीं बसले आणि लगेच, बसल्या जागेवरून उठून, ते नारायणरावांच्या मागें तंबोरा घेऊन बसले ! कलेच्या सिंहासनावर आरोहण केल्यावर कुणीही अशी सलामी द्यावी, हा बालगंधर्वांचा हक्क अबाधितच राहील.

" मम सुखाची ठेव देवा " या तिलक कामोदांतील पदाच्या सुपरिचित आणि धीरगंभीर स्वरांनीं वातावरण धुंदकारून गेलें होतें. तें पद संपल्यावर गणपतरावांनीं फरमाश केल्यामुळें, शाकुंतलांतील " मना तळमळसी " हें पद नारायणराव गायिले.

गणपतरावांची " भूमिका " १९४० तच प्रसिद्ध झाली होती. बालगंधर्वांबद्दलची आपल्या मनांतली सर्व मळमळ, गणपतरावांनीं समाजाला स्वैरपणानें सांगून टाकली होती. मैफल संपल्यावर घरीं जातांना गणपतराव म्हणाले,

" नारायणरावाला समोर पाहिला म्हणजे सर्व विसरावंसं वाटत ! "

—बालगंधर्वांच्या स्वरांचा स्पर्श झाल्यामुळें व्यवहारदक्ष गणपतराव वितळून, कलावंत गणपतराव हें वाक्य बोलले होते ! कांहीं झालें तरी खांद्याला खांदा लावून केलेल्या कष्टांचा इतिहास, उपभोगिलेल्या लौकिकाचा आनंद आणि परंपरेचा अभिमान गणपतराव तरी कसा विसरतील ?

" पण गणपतराव, तुम्ही " मना तळमळसी " कां म्हणायला सांगितलेंत ? " मीं विचारलें—

—त्यावर गणपतरावांनीं उत्तर दिलें,

" वसतराव, आज नारायणरावाला पाहतांच, मिरज मुक्कामीं त्यानें कि
कपनींत शकुतलेची पहिली भूमिका केली, त्या दिवसाची मला आठवण झाली
दिवशीं त्यान हें पद फारच उत्तम म्हटलं होत–पुनः ऐकावंसं वाटल मला ! "

—एक साधें पद ऐकतांच पन्नास वर्षांची परंपरा आणि अडतीस वर्षांच्या
वासांतील आनंदाचे मुख्य टप्पे, एखाद्या चित्रपटाप्रमाणे गणपतरावांच्या नजरे
एकदम उभे राहिले !

—सहवासाच्या आणि सहृदयतेच्या मानवी स्पर्शानें ओथंबलेल्या नाटयसृष्टींत
भावनाविलास शक्य आहे, नाहीं का ?

रसिकतेचा कूट प्रश्न : ६

१९४३ सालीं पहिला नाटयशताब्दि महोत्सव झाला, तेव्हांपासून दरवर्षीं
ठिकाणीं नाटयमहोत्सव साजरे होऊं लागले आहेत. या महोत्स
नाटयकलेकडे बहुजनसमाजाचें लक्ष्य खेंचलें जाऊन, आपल्या लोकप्रियते
रंगभूमीवरील कलावंतांच्या मनांत आत्मविश्वास उत्पन्न होतो यांत वाद नाहीं.
नाट्यकलेच्या मूळावरच जन्माला आलेल्या चित्रभूमीनें रंगभूमीच्या पुनरुत्थ
अप्रत्यक्षपणें हातभार लावावा, हा एक अकल्पित योगायोगच नव्हे काय ? चित्रप
ठराविक ठशाच्या करमणुकीला कंटाळूनच बुद्धिवान, भावनाशील आणि रस
महाराष्ट्रीय रसिकांनीं पुनः रंगभूमीकडे धांव घेतली आहे.

गंगाधरपंत लोंढ्यांनंतर संगीत रंगभूमीवरील नायकाची जागा अद्याप रिक
राहिली असली आणि चारपांच नाटयसस्था आपल्या कुवतीइतक्याच क्षण
ठरल्या असल्या, तरी पुनरुज्जीवित नाटयकलेभोंवतीं रसिकांची गर्दी पुनः गोळा
लागली आहे. हीं शेवटचीं पानें लिहीत असतांना सुद्धां, नाटयनिकेतनची कुलवधू ए
नववधूच्या उमेदीनें नाटयकलेचा संसार शृंगारते आहे. नागेश जोशी इत्यादि
कलाविकास मंडळ रसिकांची सोज्वळ करमणुक करून यशस्वी झालें आहे. '
काय म्हणेल ?" या नाटकाच्या पाठोपाठ अत्र्यांचें " पाणीग्रहण " नाटक बाल
नाटक मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें आहे. दामुअण्णा मालवणकरांच्या प्र
नाटयमंदिरानें, माधवराव जोशांचें " उधार–उसनवार " नाटक रंगभूमीवर आ
यशस्वी केलें आहे. सोज्वळ करमणुक करणारें तें एक बेछूट नाटक आहे. अत्र
नाटकांत नानासाहेब फाटक, दामुअण्णा जोशी आणि बापुराव माने यांनीं भू
केल्या, तर उधार-उसनवारांत दामुअण्णा मालवणकर आणि दत्तोपंत वैशंपाय

सुंदर भूमिका केल्या. उधार–उसनवारांत नायिकेची भूमिका करणाऱ्या प्रमिला जाधव हिनें गायनाभिनयाचें मौलिक शिक्षण घेतलें, तर ती रंगभूमीवर यशस्वी होईल अशी आशा वाटू लागते न लागते, तोंच तिनें प्रभाकर नाटयमंदिराचा निरोप घेतल्यामुळें तिच्या जागीं केसरबाई बांदोडकरांची योजना दामुअण्णांनीं केली आहे. परंतु नुसत्या विनोदाच्या परदेशी उधारीवर अवलंबून राहण्याचा अदूरदर्शीपणा नाटयकलेच्या नेत्यांनीं दाखवितां कामा नये! एखाद्या बेछूट विनोदी नाटकामुळें पैसा आणि सवंग लोकप्रियता मिळाली, तरी भावबंधन–प्रेमसंन्यासासारख्या नाटकांच्या शोभिवंत प्रयोगामुळेंच नाटयसंस्थेला प्रतिष्ठा लाभून नाट्यकलेचें आर्जव वाढतें, हें दामुअण्णांसारख्या विनोदी नटांनीं विसरतां कामा नये! आज नाटकांत तर उद्यां चित्रपटांत असा प्रकार करून, नाटयकलेचा उत्कर्ष इच्छिणाऱ्या कलावंतांनीं तिच्या एकनिष्ठ उपासनेकडे दुर्लक्ष्य करतां कामा नये. काळाचा ओघ बदलल्यामुळें आज असें दृश्य दिसूं लागलें आहे, कीं दिसेल त्या नाटकाकडे प्रेक्षक "व्याकुळ होऊन" धांवून जाऊं लागले आहेत नाटयकलेभोंवतीं जमूं लागलेली ही गर्दी कायम ठेवणें आणि वाढविणें ही बाब, आतां कलावंतांच्या निष्ठेवर, कुवतीवर आणि कर्तबगारीवरच सर्वस्वी अवलंबून आहे पैसा मिळतो आहे म्हणून कशी तरी नाटकें करून, उद्यांचा विचार न करतां फक्त आजची पोळी तापलेल्या तव्यावर भाजून घ्यायचा अविचार जर नाटयव्यवसायिकांनीं इतःपरही केला, तर मराठी नाटयकलेचे तेच "अखेरचे मारेकरी" ठरतील!

पुनरुज्जीवित नाटयकलेचा अभिनिवेश नुसता पोषाखी किंवा पोकळ नाहीं. मुंबईच्या नाटयशताब्दिमहोत्सवापासून नाटयकलेच्या त्या अभिजात अभिनिवेशाची मोहिनी जाणवल्यामुळें, हिराबाई बडोदेकरांनीं रंगभूमीवर पुनः पाऊल टाकलें आहे. बालगंधर्व (अर्जुन) आणि हिराबाई (सुभद्रा) यांनीं केलेल्या सौभद्र नाटकाचें दर्शन प्रेक्षकांना वारंवार घडूं लागलें आहे. अब्दुल करीमखांसाहेबांच्या स्मारकासाठीं अवश्य तो निधि जमविण्याकरितां रंगभूमीचें माध्यमच हिराबाईंना प्रभावी वाटावें, इतकी लोकप्रियता रंगभूमीनें मिळविली आहे. त्याप्रीत्यर्थ मास्तर कृष्णरावांच्या सहकार्यानें हिराबाईंनीं फेब्रुवारी १९४७ च्या पहिल्या आठवड्यांत कोल्हापुरला दोन प्रयोग केले तेव्हां अलोट गर्दी जमली! बालगंधर्वांच्या जोडीनें मानापमान आणि विद्याहरण नाटकांत भूमिका करावयाची सिद्धता हिराबाईंनीं प्रकट केली असून, तसा योग जमून आणण्याचे प्रयत्न चालू आहेत. ते सफल झाले तर नाटयकलेच्या उत्कर्षाला तो योग अत्यंत उपकारक ठरेल अशी माझी खात्री आहे. परंतु "संकल्प आणि सिद्धि यांमध्यें परमेश्वरी इच्छा" उभी असल्यास, नकळे! दुर्दैवाची गोष्ट इतकीच कीं, नाटयकलेच्या या वैभवाला वर्धमान करण्यासारखे पद्धतशीर प्रयत्न अद्याप सुरू झालेले नाहींत आणि तिच्या वैभवाची प्रभा चौफेर पसरविण्याकरितां अवश्य त्या जाहिरातीची मदतही तिला दिली जात नाहीं. रोजचें पोट हातावर घेऊन फिरण्यासारखेंच प्रकार बहुतांशीं चालू आहेत.

भडकमकरांनीं चालू ठेविलेली गंधर्व मंडळी बालगंधर्वांशिवाय चालणें सर्वस्वी अशक्य होतें. ज्या वैभवशाली वेषभूषेंत आणि रंगसज्जेंत बालगंधर्वांनीं आपली उभी हयात साजरी केली, ती गंधर्व मंडळीच्या रंगभूमीवरून प्रेक्षकांकडे केविलवाण्या नजरेनें पाहत होती. अखेर १९४६ च्या ऑक्टोबर महिन्यात, भडकमकरांनीं गंधर्व मंडळीचें अप्रकट विसर्जन केलें–नव्हे, त्यांना करावे लागलें! अजूनही तिचें पुनरुज्जीवन करण्याच्या बातम्या "भडकमकराच्या गोटांतून" बाहेर पडत असतात, परन्तु बालगंधर्वांशिवाय गंधर्व मंडळी चालणे शक्य नाहीं हें निर्विवाद!

हे निरपवाद आणि उघड सत्य कांहीं धंदेवाईकांनीं पूर्वीच ओळखल्यामुळें, बालगंधर्व आणि "त्यांची रंगभूमि" यांचा संयोग घडवून आणून, प्रेक्षकांना बालगंधर्वांचीं नाटकें दाखविणारे मध्यस्थ १९४४ सालच्या अखेरीस पुढें सरसावले जी आय. पी. रेल्वेच्या कांहीं उत्साही अधिकाऱ्यांनीं, आपल्या "रेडक्रॉस" फंडासाठीं तशीं नाटकें प्रथम मुंबईंत आणि नंतर (१९४५ च्या मे महिन्यांत) पुण्यांत केलीं. "भडकमकरांची गंधर्व मंडळी" भाड्यानें घ्यायची आणि बालगंधर्वांना खेळागणिक मोबदला द्यावयाचा, असा प्रकार सुरू झाला! खेळागणिक पैसे घेऊन बालगंधर्वांनीं त्यांच्याच गंधर्व मंडळींत कामें करायचीं, हा प्रकार बकिंगहॅम राजवाडा इंग्लंडच्या बादशहानें भाड्यानें घेण्यासारखा वाटला, तरी प्रत्येक खेळाला दोन दोन हजार रुपये उत्पन्न होऊं लागलें. स्वयंवर नाटकाचा एक प्रयोग चालू असतां माझी आणि अप्पासाहेब फडक्यांची अचानक गांठ पडली तेव्हां ते म्हणाले, "This is one man show (हा एका माणसाचा देखावा आहे)." वृद्धापकाळांत देखील बालगंधर्वांनीं केलेली स्त्री-भूमिका, one man show च्या योग्यतेची होती तर?

त्यानंतर सांगलीच्या एस. ए. कुळकर्ण्यांनीं तसेच प्रयोग कोल्हापुरच्या पॅलेस थिएटरमध्यें केले. ७–१०–४५ रोजीं झालेल्या स्वयंवर नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाला मी हजर होतो. त्या दिवशीं पॅलेस थिएटर प्रेक्षकांनीं अक्षरशः फुललें होतें. बायकांची गर्दी तर इतकी, कीं वरचा मजला केवळ बायकांसाठींच राखून ठेवणें अवश्य होऊन त्याला कामरूप देशाचें स्वरूप प्राप्त झालें होतें. त्या दिवशीं कोल्हापुरच्या रसिक समाजाला "रुक्मिणीनें" अक्षरशः चकित केलें. स्वयंवर नाटकाचा तितका सुंदर प्रयोग मीं त्यापूर्वी दहा बारा वर्षांत तरी पाहिला नव्हता. त्यानंतर सौभद्र नाटक झालें, त्या वेळीं गंधर्व मंडळीच्या वैभवशाली रंगभूमीवर हिराबाई बडोदेकर वेगळ्याच दिसल्या.

त्या रंगमहोत्सवाची संधी साधून कोल्हापूरकरांनीं २९–१०–४५ रोजीं बालगंधर्वांचा जाहीर सन्मान केला. चाळीस वर्षांपूर्वी राजर्षि शाहू छत्रपतींनींच लहानग्या बालगंधर्वांची किर्लोस्कर मंडळींत रवानगी केली होती, त्यांच्याच कोल्हापुरांत साजरा झालेला तो समारंभ रंगभूमीच्या अभिमान्यांच्या डोळ्यांचें पारणें फेडण्याइतका सुंदर झाला. अध्यक्षस्थानीं राजमाता विजयमाला राणीसाहेब होत्या. सभेची सुरुवात भालबा

पेंढारकरांनीं केली. त्यानंतर नगरपालिकेनें बालगंधर्वांना मानपत्र दिलें, आणि नंतर क्षात्रजगद्गुरू, अप्पासाहेब फडके आणि चित्रभूमीवरील सुविख्यात नट पृथ्वीराज यांचीं भाषणें झालीं. करवीरपीठाच्या शंकराचार्यांनीं आशीर्वादपर शुभसंदेश पाठविला होता. बालगंधर्वांच्या गळ्यांत जे हार पडले त्यांत हिंदुमहासभेचा होता, मुस्लिम लीगचा होता, कॉंग्रेसचा होता, आणि कित्येक मराठी वृत्तपत्रांप्रमाणेंच " टाइम्स ऑफ इण्डियाचाही " होता ! राजा, प्रजा, धर्म, विद्या आणि कला अशा सर्वांनीं एकजुटीनें केलेला तो सन्मान बालगंधर्वांचा तर होताच, पण तसाच तो पुनरुज्जीवित नाट्य-कलेचासुद्धां नव्हता काय ?

महाराष्ट्राच्या अभिजात रसिकतेनें आणि रंगभूमीवरील प्रथितयश कलावंतांनीं, नाट्यकलेकडे पाठ वळविलेल्या लोकप्रियतेला पुनः तिच्या आवारांत खेंचून आणलें आहे यांत संशय नाहीं. परंतु, नाट्यकलेच्या या वैभवशाली पुनरुज्जीवनाची दाद वृत्तपत्रांनीं मात्र मुळींच घेतलेली नाहीं. अनेक वैभवशाली नाट्यप्रयोगांचें वर्णन करून, नाट्यकलेच्या पुनरुत्थानाची आनंदायक बातमी महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांत दुमदुमेल असा प्रचार वृत्तपत्रांनीं करणें अवश्य होतें. नाट्यकला पुनः वैभवसंपन्न झाली म्हणजे तरी आमचे वृत्तपत्रकार तिचे गोडवे गाऊं लागतील, अशी खात्री बाळगायला कोणती हरकत आहे ? आणि तसाच विचार केला, तर नुसत्या वृत्तपत्रांना तरी कसा दोष द्यावा ? कारण महाराष्ट्रांतले रसिक आणि विद्वान साहित्यिक देखील, नव्या किंवा जुन्या नाटकांची रसचर्चा करण्याऐवजीं, सौंदर्यवाद—बोधवाद—अपूर्णावाद आणि " एस्थेटिक कोईफिशन्ट " अशासारख्या जडजंबालांतच मग्न झालेले दिसतात !

नाट्यकलेच्या जीवन-मरणावस्थेचा कूट प्रश्न बहुतांशीं समाधानकारक रीतीनें सुटूं लागला असला, तरी दुसरा एक कूट प्रश्न रसिकतेच्या विचाराचा विषय बनला ! बालगंधर्वांची लोकप्रियता फार मोठ्या प्रमाणांत शाबूत आहे असा देखावा मुंबईच्या नाट्यशताब्दि महोत्सवांत दिसला, तरी ती लोकप्रियता रसिकांच्या कृतज्ञ सहानुभूतीवर जगते आहे असा त्यावेळीं भास झाला. परंतु त्यानंतर पुण्याच्या किंवा कोल्हापूरच्या रंगभूमीवर तिचा जो पूर्वीसारखाच प्रभाव दिसला, तो खरोखरच कल्पनातीत आणि अपूर्व होता. अनेक रूपवती नटी चित्रभूमीवर दिसत असतां, आणि नवीन नाट्य-संस्थासुद्धां तरुण आणि सुस्वरूप नटींच्या सहकार्याशिवाय तग धरणें जवळ जवळ अशक्य झालें असतां, साठीशीं कानगोष्टी करूं लागलेल्या एका पुरुषनटाच्या स्त्रीभूमिका महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांनीं इतक्या आवडीनें कां पाहाव्या ? केवळ महाराष्ट्राच्याच नव्हे, तर जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासांत तो प्रकार अपूर्व होता.

—हें असें कां व्हावें ?

—या कूट प्रश्नाचें उत्तर, कोल्हापुरांत ७–१०–४५ रोजीं झालेल्या स्वयंवर नाटकाचा प्रयोग पाहत असतां मला सांपडलें—नव्हे, जाणवलें !

"बालगंधर्वांचे स्वर्गीय गायन ऐकण्याकरितां गर्दी जमते," असें एक सोईस्कर उत्तर नेहमीं ऐकू येत असते. परंतु बालगंधर्वांचें नुसतें गाणेंच जर श्रोत्यांना ऐकायचें असतें, तर त्यानीं कोणताही मुलाहिजा न बाळगतां बालगंधर्वांना बजाविलें असतें, "मेहेरबान, आतां तुमच्या स्त्रीभूमिका बंद करा, आमच्या रसिकतेवर आणि दृष्टीवर थोडी कृपादृष्टि दाखवा ना! तुमच गाण मात्र अद्याप आम्हाला भरपूर ऐकायच आहे, म्हणून तुम्ही गाण्याच्या बैठकी करा आणि त्यांत नाटकांतलींच गाणीं म्हणा! तुम्हाला ते शोभून दिसेल आणि आमच्या रसिकतेचा सुद्धां उपमर्द होणार नाहीं!"

—पण तसे झालें नाहीं! कारण नुसत्या गाण्याकरितां ती गर्दी जमतच नव्हती! नाटकाच्या रसांत गुफलेलें गाणें रसिकांना ऐकायचे होतें. परंतु नाटकाच्या रससेवनावर जर बालगंधर्वांच्या दर्शनानें विरजण पडत असतें, तरीसुद्धां गर्दी जमली नसती. नाट्यकलेच्या जुन्या जमान्यांतली एक सुरस कथा पाहायला, ती गर्दी जमत होती असेंही नाहीं! कारण अशा इतिहास-संशोधकांच्या जोरावर प्रत्येक नाटकाला गर्दी जमू शकत नाहीं. नव्या पिढीप्रमाणें जुनी पिढीसुद्धां त्या गर्दींत सामील होती. ज्या शेकडों स्त्रियांच्या सुहास्यवदनामुळें रंगमंदिरांत चौफेर प्रफुल्लता पसरत असे, त्या काय गायनाच्या दर्दी होत्या? साठीशीं सगत जोडू पाहणाऱ्या पुरुषाच्या स्त्रीभूमिका आवडीनें पाहण्याइतकी, महाराष्ट्राची रसिकवृत्ति भ्रष्ट झाली होती काय?

—असें कसें होईल?

बालगंधर्वांचें गाणें स्वर्गीय होतेच, पण त्यांचें दर्शन उतारवयांतसुद्धां सौंदर्याचा भास निर्माण करीत होतें. त्याचें कारण असें कीं त्यांची तद्रूपता सुंदर होती. ती तद्रूपता त्यांच्या उतार वयावर हलक्या हातानें पांघरूण घालीत होती. तरुण पत्नी तर सुंदर दिसतेच, पण माता काय कमी सुंदर दिसते? परंतु नुसत्या सौंदर्यापेक्षां एक अधिक मूलगामी आणि प्रभावी कारण त्या अद्भुत प्रकाराच्या पाठीशीं होतें असें मला वाटतें.

बदलत्या काळाच्या ओघाबरोबर, समाजाच्या नव्या रचनेला अनुरूप अशी नवी स्त्री जन्माला येणें अवश्य आहे हे निर्विवाद! परंतु नवी हिन्दु स्त्री अद्याप गर्भावस्थेंतच आहे. तिच्या अंतरंगाप्रमाणें बहिरंगाच्या रेषादेखील स्पष्ट होऊन, तिचे अस्तित्व स्पष्ट व्हायला अद्याप अवकाश आहे. सांप्रत ती राजकीय चळवळींत शिरते आहे, आपल्या वक्तृत्वानें सभा जिंकते आहे, विद्यामंदिराचा कबजा मिळविते आहे, देशासाठीं तुरुंगांत जाते आहे, क्रीडांगणावर चमकते आहे, पुरुषांच्या अरेरावीचा प्रतिकार करण्याच्या जबरदस्त योजना आंखते आहे, आंतरराष्ट्रीय राजकारणांत उडी टाकून मुत्सद्यांच्या खलबतखान्यांत भाग घेते आहे, नवोनव पद्धतीचे पोषाख परिधान करते आहे, सौंदर्याचीं विलायती साधनें वापरते आहे आणि सायकलवर बसून इराण्याच्या दुकानांतदेखील जाऊं लागली आहे! आपले नवें जीवित हुडकण्यासाठीं तिनें चालविलेल्या या स्वैर आणि बेशिस्त प्रयत्नांतूनच, उद्यांच्या संसाराचें नंदनवन

बनविणाऱ्या आणि नव्या समाजाच्या धारणेला अनुरूप अशा नव्या स्त्रीचा जन्म झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. परंतु अद्याप तिचा उदय झालेला नसून, उदयापूर्वीच्या अरुणाच्या रक्तिमाच दृग्गोचर होऊं लागल्या आहेत.

अशा या संक्रमण काळांत "जुन्या स्त्रीचें" दर्शन देखील दुर्लभ झालें असलें, तरी तिची मोहिनी मात्र कायम आहे. कारण आजच्या प्रेक्षकांपैकीं जुन्या पिढीची ती माता होती, भगिनी होती, पत्नी होती आणि कन्या होती. तरुण पिढीची तीच माता होती, ती जुनी स्त्री परिस्थितीमुळें असहाय असली, तरी निष्ठेच्या शक्तीमुळें ती पुरुषांपेक्षां अधिक कर्तृत्ववानसुद्धां होती. संसाराला नंदनवन बनविण्याची शक्ति तिच्या अंगीं निर्विवाद होती सिंधु–रुक्मिणी–देवयानीसारख्या भूमिका तिच्या सत्वशील आणि उज्ज्वल अंतरंगाचे विचार बोलून दाखवितात, आणि तिच्या विचारांशीं आणि आचारांशीं तद्रूप होऊन तिचें मूर्तिमंत दर्शन रंगभूमीवर बालगंधर्व घडवितात. बालगंधर्वांनीं रंगभूमीवर प्रवेश करताच जें असामान्य आकर्षण निर्माण केलें, त्याचें कारण सांगतांना गोविन्दराव टेंबे नेहमी सांगतात, "त्या कालखंडातल्या महाराष्ट्राच्या मनावर आणि काव्य-दृष्टीवर जी नवी स्त्री साम्राज्य गाजवीत होती. ती बालगंधर्वांच्या दर्शनमात्रेंकरून प्रेक्षकांसमोर मूर्तिमंत स्वरूपांत उभी राहिल्यामुळें, सर्व रसिक समाज एकदम आकर्षिला गेला." आश्चर्य असें कीं, अगदीं विरुद्ध कारणामुळें गेलीं कित्येक वर्षें बालगंधर्व प्रेक्षकांना मोहिनी घालीत आहेत. गेलीं वीस वर्षें तरी बालगंधर्वांच्या उतारवयाचा बोभाटा ऐकूं येतो आहे, पण "जुनी स्त्री" पहायला त्यांच्याभोंवतीं गर्दी गोळा होतेच आहे. त्यांच्या डोळ्यांच्या आणि नाकाच्या विशिष्ट ठेवणीमुळें आणि चेहऱ्यावरील सात्त्विक भावदर्शनामुळें, जुन्या स्त्रीच्या असहायतेप्रमाणेंच तिच्या सात्त्विक शक्तीचें देखील प्रेक्षकांना दर्शन घडतें. जुन्या–नव्याच्या या समिश्र काळांत जुन्या स्त्रीचें दुर्लभ झालेलें दर्शन रंगभूमीवर घडतांच, तिच्या कडेवर खेळलेला प्रेक्षक एकदम आकर्षिला जातो !

पागनीसांच्या किंवा पोतनीसांच्या स्त्रीभूमिका बालगंधर्वांपेक्षां अधिक सुंदर होत असत, अशी माहिती कांहीं रसिक अट्टाहासानें वारंवार पुरवीत असतात. परंतु १९२१ सालीं पागनीसांनीं शिवराज मंडळींत कांहीं भूमिका केल्या त्यांची प्रेक्षकांनीं दखलही घेतली नाहीं. १९२२ सालानंतर पोतनीसांच्या स्त्रीभूमिका रसिकमनाला रिझवूं शकल्या नाहींत, परंतु बालगंधर्वांची मोहिनी मात्र १९४७ सालीं सुद्धां कायमच आहे. त्याचें कारणच असें, कीं बालगंधर्वांचें यश त्यांच्या तारुण्यावर किंवा सौंदर्यावर सर्वस्वी असें कधींच अवलंबून नव्हतें. खाडिलकरांची मेनका विश्वामित्राला सांगते, "तारुण्याचा भर म्हणजेच माझें लावण्य ही कल्पनाच चुकीची आहे. तारुण्याशिवाय स्त्रियांच्या अंगीं किती तरी मोहक गुण असतात–स्त्रीजातीच्या तसल्या सद्गुणांची मी बोलती चालती पुतळी आहें—" बालगंधर्वांच्या आकर्षणाचा कूट प्रश्न, काकासाहेबांनीं मेनकेच्या मार्फत जाणून बुजून तर सोडविला नसेल ना ?

नवीनतावाद आणि पुरोगामीवाद किती जरी अगत्याचा असला,तरी हजारों वर्षांच्या हिंदु संस्कृतीचें अपत्य असलेलें आमच्या प्रेक्षकांचें मन सनातन स्वभावचित्रांत आणि दृश्यांत विरंगुळा शोधित असतें. घराबाहेर पडणाऱ्या नायिकांचा रंगभूमीवर हल्लीं इतका सुळसुळाट होऊं पाहतो आहे कीं, " वायकांना पाय फुटण्याचा हा हंगाम दिसतो " असे गोकुळाप्रमाणें उद्गार काढावेसे वाटतात ! परंतु अशा नायिकांच्या तेजस्वितेपेक्षां सुभद्रेची असहायता आणि सिंधूची तपस्या अधिक मनोवेधक वाटते. उडाणटप्पू भावगोतें म्हणून प्रियकराला एकेरी नांवानें हांक मारणाऱ्या नायिकांपेक्षां-" हे चरण मला रविचंद्रकला । स्पर्शाया न धजे काया " असें म्हणणाऱ्या भामिनीचा शालीन शृंगार अधिक हृदयंगम वाटतो. कचदेवाच्या असामान्य आकर्षणामुळें " निशेची भूल" चढल्याप्रमाणें भारली गेलेली देवयानी-" बाबांची आज्ञा मोडणारी देवयानी कचदेवाना तरी कशी आवडेल-" असें बोलली म्हणजे प्रेक्षकांना निरामय आनंद वाटतो, त्याला इलाज काय ? हीं सर्व बिनमोल स्वभावचित्रें जुन्या स्त्रीचें अंतरंग प्रकट करतात आणि बालगंधर्वांमुळे तिचें रंगभूमीवर प्रत्यक्ष दर्शन घडतें, म्हणूनच ती स्वभावचित्रें आणि बालगंधर्वांचा कलाविकास परस्परांना पूरक ठरला !

—त्या जुन्या हिंदु स्त्रीवर आणि रंगभूमीवरील तिच्या दर्शनावर, मखमालीचा पडदा आतां मात्र फार वेगानें पडूं लागला आहे !

माझें मनोगत : ६२ :

हें आत्मचरित्र नव्हे-आत्मचरित्राच्या भाषेंत सांगितलेली, ही मराठी नाटयकलेच्या गेल्या तीस वर्षांच्या प्रसंगपूर्ण जीवनाची कथा आहे. " कलावतांच्या सहवासांत " आणि " कलेचे कटाक्ष " या माझ्या पुस्तकांत कांहीं कलावतांसंबंधीं मीं जें जें लिहिलें आहे, त्याची द्विरुक्ति मीं शक्य तो टाळली आहे. तीं दोन्ही पुस्तकें आधींच प्रसिद्ध झालीं असलीं, तरी त्यांना " पडद्याच्या " पुरवण्या समजायला हरकत नाहीं.

मीं जें प्रत्यक्ष पाहिलें आणि अनुभविलें तेंच लिहिलें आहे. ऐकीव भागाचा उपयोग इतिहासाचे दुवे जोडण्याकरितां फारच अल्प प्रमाणांत केला आहे. नाटयकलेच्या चरित्रांत ज्यांनीं महत्त्वाची कामगिरी बजावली त्यांचाच नव्हे, तर सर्वांचाच उल्लेख करण्याची मीं खबरदारी घेतली आहे. इतक्या व्यापक प्रयत्नांनंतरही जर कांहीं कलावतांचा उल्लेख झाला नसेल, तर माझें अज्ञान आणि विस्मृति हे दोष त्याला जबाबदार आहेत. जें मीं स्वतः अनुभविलें तेंच लिहिण्याचा संकल्प केल्यामुळें, ज्या नाटयसंस्थांशीं आणि कलावतांशीं माझा जास्त निकटचा संबंध आला, त्यांजबद्दल मी साहजिकच जास्त विस्तारानें लिहिलें आहे. मीं व्यक्त केलेलीं सर्वच मतें बरोबर आहेत असा माझा आग्रह नाहीं. परंतु नाट्यकलेसंबंधीं कांहीं महत्त्वाच्या मुद्द्यांबद्दलच्या विचारांना जर तीं

चालना देऊ शकलीं, तरी ती सार्थकी लागलीं असें मी समजेन. मी व्यक्त केलेली कांहीं मतें माझ्या अगोदर इतरांनीं व्यक्त केली आहेत म्हणून कुणी माझ्यावर "वाङ्मय चौर्याचा" आरोप केला, तर मी तो नाकबूल करणार नाहीं. पुस्तकाचें लेखन आणि मुद्रणकाल अपेक्षेपेक्षां जास्त लांबल्यामुळे, क्वचित् द्विरुक्ति झालेली आहे याची मला जाणीव आहे.

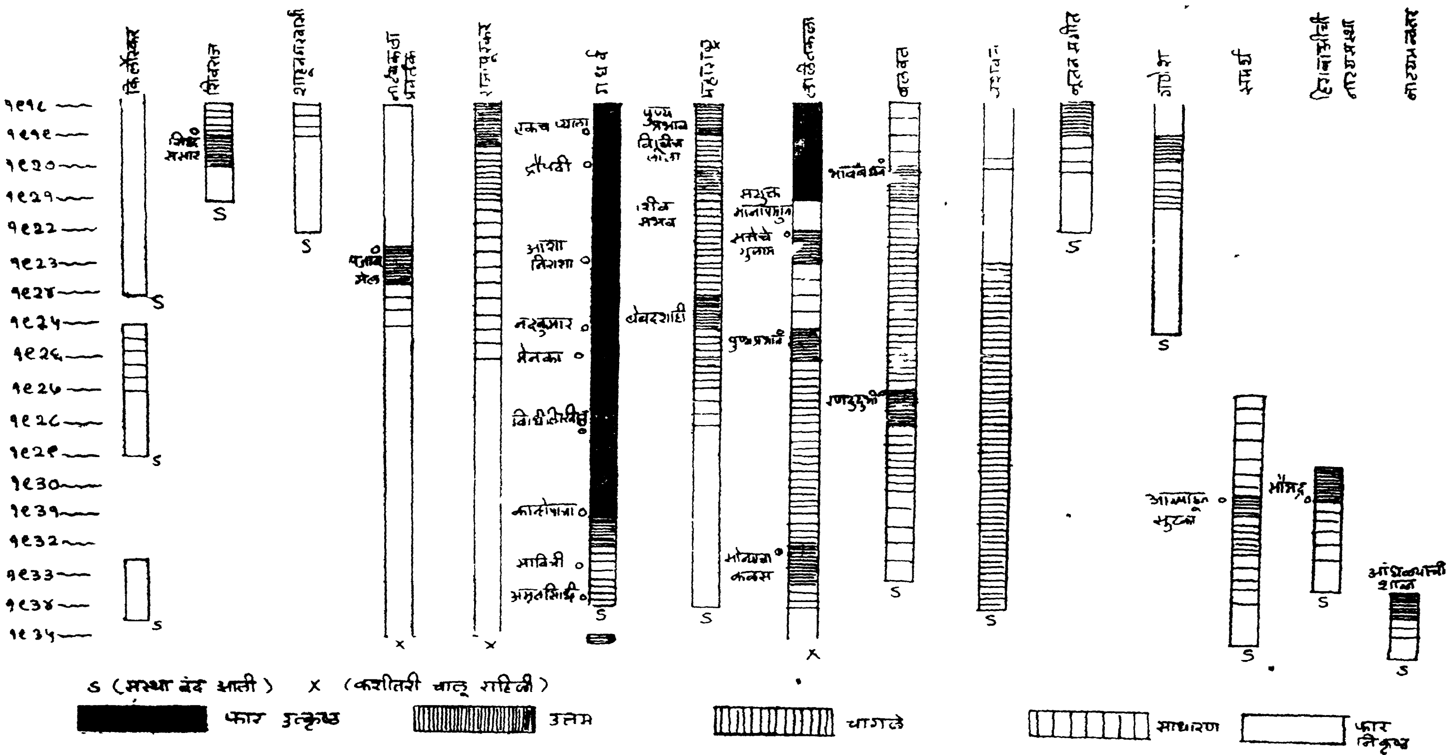
आत्मचरित्राचा थाट स्वीकारल्यामुळे, आत्मस्तुतीचा आणि परनिंदेचा या कथेंत शिरकाव होण्याचा भीति साहजिकच निर्माण झाली ! त्या दोषांपासून "पडदा" शक्यतों निष्कलक राहावा म्हणून गोविंदराव टेंबे, विठ्ठल सीताराम गुर्जर, बाबुराव देवभक्त, शंकरराव किर्लोस्कर अशांसारख्या भिन्नभिन्न अभिरुचींच्या आणि मतांच्या अनेकांना माझें हस्त-लिखित वाचून दाखवून मीं तें तपासून घेतले. इतक्या बारिक चाळणींतूनही आत्मस्तुतीचे किंवा परनिंदेचे कांहीं कण निसटले असल्यास, वाचकांनीं मला क्षमा करावी.

या पुस्तकाच्या प्रकाशनाच्या निमित्तानें पद्म प्रकाशन संस्थेचे श्री. उमाकांत भेंडे यांच्याशीं नवा स्नेह जमून आला, आणि मुद्रणाच्या निमित्तानें श्रीलक्ष्मी-नारायण छापखान्याचे श्री. रामभाऊ तटणीस आणि श्री. रघुनाथ अनंत मोरमकर यांजबरोबरचा जुना स्नेह अधिक दृढ झाला. श्री. पुरुषोत्तमपंत काळे यांनीं कांहीं घटनांच्या निश्चित तारखा व छायाचित्रें पुरविण्याच्या कामीं मला बिनमोल मदत केली आहे. या सर्वांचे आणि ज्यांनी माझें हस्तलिखित वाचून ते निष्कलक व्हावें म्हणून अनेक बहुमोल सूचना केल्या, त्यांचे आभार मानावे तितके थोडेच आहेत.

—आणि मजसंबंधींच्या अनन्यसाधारण स्नेहभावामुळें ज्यांनीं माझीं पहिलीं टांचणें वाचून मला ही कथा लिहिण्याचे प्रोत्साहन दिले, हस्तलिखिताची शेवटची प्रत शक्य तों निर्दोष असावी आणि माझीं विधानें निश्चित असावींत म्हणून ज्यांनीं मला मी मागेन ती मदत केली, ज्यांच्या मध्यस्थीमुळेंच पद्म प्रकाशनचा प्रकाश माझ्या हस्तलिखिताला दिसू शकला आणि ज्यांच्या परिश्रमामुळेंच हें पुस्तक इतक्या सुबक स्वरूपांत वाचकांच्या हातीं पडू शकलें, त्या चंद्रकांत बावडेकरांचे आभार मानून त्यांचें उतराई होणें सर्वस्वी अशक्य असल्यामुळें, त्यांच्या उपकारांतच राहणें मला अधिक अगत्याचें वाटतें

ता. ९-२-१९४७ वसन्त शान्ताराम देसाई

परिशिष्ट अ



किर्लोस्कर
शिवराज
ललितकलादर्श
बलवंत
यशवंत
समर्थ
एकच प्याला
द्रौपदी
आशा निराशा
मेनका
कान्होपात्रा
सावित्री
भावबंधन
आंधळ्यांची शाळा
१९१८
१९१९
१९२०
१९२१
१९२२
१९२३
१९२४
१९२५
१९२६
१९२७
१९२८
१९२९
१९३०
१९३१
१९३२
१९३३
१९३४
१९३५
S (संस्था बंद झाली)
X (कशीतरी चालू राहिली)
फार उत्कृष्ट
उत्तम
चांगले
साधारण
फार निकृष्ट

परिशिष्ट ब

१९२२ च्या मे महिन्यांत सत्तेचे गुलाम नाटक रंगभूमीवर आलें, तेव्हांपासून नवीनतेची मागणी सुरू झाली. १९३३–३४ सालीं नाट्यव्यवसायाचा बोजवारा उडाला. या कालखंडांत मराठी रंगभूमीवर आलेल्या कांहीं प्रमुख नाटकांची वर्गवारी विचार करण्यासारखी आहे.

खालीं दिलेल्या वर्गवारींत वापरलेल्या चिन्हांचा अर्थ:—

+ सर्वस्वी यशस्वी
× साधारण यशस्वी
= अयशस्वी
(त्रु) त्रुटित नाटक
(सा) सामाजिक नाटक
(ग) गद्य नाटक
(ऐ) ऐतिहासिक नाटक
(पौ) पौराणिक नाटक
(भ) भक्तिरसात्मक नाटक
(का) काल्पनिक नाटक
(न) नवीन तंत्राचे नाटक
(स) संगीत नाटक

(१) राजसंन्यास (ऐ) × (स)
(२) सत्तेचे गुलाम (सा–न) + (स)
(३) अरुणोदय (का) = (ग)
(४) तुरुंगाच्या दारांत (सा–न–त्रु) = (ग)
(५) आशानिराशा (सा–न) × (स)
(६) पटवर्धन (पौ) × (सं)
(७) बेबंदशाही (ऐ) + (ग)
(८) नवा खेळ (सा–न–त्रु) = (स)
(९) स्थानिक स्वराज्य (सा) + (स)
(१०) नंदकुमार (पौ) × (स)
(११) सौभाग्यलक्ष्मी (सा) × (स)
(१२) राजाचे बंड (का) = (ग)
(१३) मेनका (पौ) × (स)
(१४) राजरंजन (का) = (सं)
(१५) श्री (सा) + (स)
(१६) करग्रहण (सा–न–त्रु) = (सं)
(१७) खडाष्टक (सा) + (ग)
(१८) रणदुंदुभि (का) + (स)
(१९) पुनरागमन (का) = (स)
(२०) करीन ती पूर्व (ऐ) × (ग)
(२१) सवतीमत्सर (पौ) = (ग)
(२२) विधिलिखित (का) × (स)
(२३) तुलसीदास (भ) × (स)
(२४) सिंहासन (ऐ) × (ग)
(२५) रक्तरंगण (ऐ) × (ग)
(२६) धर्मसिंहासन (का) = (स)
(२७) मिराबाई (भ) + (स)

(२८) सरलादेवी (सा–न) = (ग)
(२९) आग्र्याहून सुटका (ऐ) + (ग)
(३०) शीलसन्यास (का) = (स)
(३१) पहिला पांडव (पौ) = (ग)
(३२) सज्जन (सा–न–त्रु) = (स)
(३३) सन्यस्त खड्ग (का) = (स)
(३४) कान्होपात्रा (भ) + (स)
(३५) युगांतर (सा) × (स)
(३६) सोन्याचा कळस (सा) + (सं)
(३७) गभीर घटना (सा–न–त्रु) = (ग)
(३८) स्त्रीपुरुष (सा–न–त्रु) = (स)
(३९) सावित्री (पौ) × (स)
(४०) जागता ज्योत (सा–न) = (स)
(४१) आंधळ्यांची शाळा (सा–न) + (सं)
(४२) अमृतसिद्धि (भ) × (सं)
(४३) लपंडाव (सा–९) = (ग)
(४४) तक्षशिला (सा–न) = (ग)
(४५) साष्टांग नमस्कार (सा–न) + (सं)

या वर्गवारीवरून असे दिसून येईल कीं १९२२ ते १९३३ या कालखडांत जी ४५ प्रमुख नाटकें रंगभूमीवर आलीं, त्यांपैकीं फक्त १४ नवीन तंत्रानें लिहिलेलीं होतीं. त्यांपैकीं ३ यशस्वी, १ साधारण यशस्वी आणि १० अजिबात अयशस्वी झालीं. त्या अपयशाचा हा विशेष कीं, एकंदर ६ त्रुटित नाटकांपैकीं सर्वच नाटकें अयशस्वी झालीं '

जुन्या तत्राचा अंगीकार करून लिहिलेल्या ३१ नाटकांपैकीं ९ यशस्वी, १३ साधारण यशस्वी आणि ९ अजिबात अयशस्वी झालीं.

एकंदर ४५ नाटकांपैकी ३० सगीत आणि १५ गद्य होतीं.

जुन्या तंत्रानें लिहिलेल्या ३१ नाटकांपैकीं ६ सामाजिक, ६ पौराणिक, ६ ऐतिहासिक, ९ काल्पनिक आणि ४ भक्तिरसप्रधान होतीं

परिशिष्ट क

१९१९ ते १९३४ पर्यंत लोकोत्तर जुन्या नटांचा अस्त आणि नव्या प्रभावी नटांचा अभाव आमच्या रंगभूमीला कसा जाणवला तें पाहण्यासारखें आहे.

(अ) १९१९ सालीं रंगभूमीवरील विशेष लोकप्रिय नट आणि त्यांची १९३४ सालची स्थितिः—

(१) बालगंधर्व (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३४)
(२) केशवराव भोसले (मृत्यु १९२१)
(३) सवाई गंधर्व (व्यवसायनिवृत्त १९२३)
(४) सरनाईक (व्यवसायनिवृत्त १९३४)
(५) दीनानाथ (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३३)
(६) केशवराव दाते (व्यवसायनिवृत्ति १९३४)
(७) गणपतराव जोशी (मृत्यु १९२२)
(८) वामनराव पोतनीस (मृत्यु १९३४)
(९) मास्तर दिनकर (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३३)
(१०) कृष्णराव गोरे (व्यवसायनिवृत्ति १९३३)
(११) गोविंदराव टेंबे (व्यवसायनिवृत्ति १९२१)
(१२) मास्तर कृष्णराव (व्यवसायनिवृत्ति १९३४)
(१३) पंढरपुरकरबुवा (मृत्यु १९२५)
(१४) चिंतामणराव कोल्हटकर (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३३)
(१५) गणपतराव बोडस (व्यवसायनिवृत्ति १९३२)

(ब) १९१९ नंतर उदयाला येऊन विशेष लोकप्रिय झालेल्या नटनटींचा आढावाः—

(१) नाना फाटक (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३४)
(२) पेंढारकर (मृत्यु १९३७)
(३) लोंढे (मृत्यु १९४४)
(४) हिराबाई बडोदेकर (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३३)
(५) ज्योत्स्नाबाई भोळे (तात्पुरती व्यवसायनिवृत्ति १९३३)

या कोष्टकावरून असें दिसून येईल, कीं १९१९ सालीं जे १५ प्रभावी नट

रंगभूमीवर होते, त्यांपैकीं १९३४ सालापर्यन्त ४ मृत्यु पावले होते आणि ११ व्यवसायनिवृत्त किंवा व्यवसायपरावृत्त झाले होते.

याच्या उलट १९१९ नतर फक्त ५ विशेष लोकप्रिय कलावंत मराठी रंगभूमीला लाभले आणि १९३४ साली त्यांपैकीं दोघेच रगभूमीची सेवा करीत होते.

सारांश, १९१९ सालच्या १५ प्रभावी नटांऐवजीं १९३४ सालानतर फक्त दोनच प्रभावी नट रगभूमीचा ससार चालवीत होते.

नव्या प्रभावी नटांचा अभाव आणि नव्या तंत्राच्या नाटकांची अयशस्विता–अशा दोन अतर्गत कारणामुळे १९३३–३४ सालीं मराठी रंगभूमीचा बोजवारा उडाला. बोलपटांचें आक्रमण हें फक्त तिसरें कारण होतें असें दिसून येईल.

परिशिष्ट ड

ख

कांहीं लेखनदोष व कांहीं मुद्रणदोष

पृष्ठ	ओळ	ऐवजीं	वाचावें
८	२१	"हल्ल्याळकर संगीत मंडळी"	"श्रीमहालक्ष्मी प्रासादिक मंडळी"
१५	३२	" भिडे "	" नारायणराव भिडे "
७८	१	" बळवतराव पळणिटकर "	" विश्वनाथ पळणिटकर "
१०३	१५	" १-९-४४ "	" १-९-२४ "
११७	६	" अहोंत, असा भास, "	" आहोत असा भास, "
१३१	१४	तो	ती
१५१	१८	सुलभ	सुबक
१५८	१०	सवतीसमत्सर	सवतीमत्सर
१८७	७	नसेल	असेल
१९०	२३	" भोसले, आणि "	" भोसले आणि "
२१०	२४	" ताईमहाराज-खटला, "	" ताईमहाराज-खटला "
२१६	२३	फर्माश,	फर्माश
२१७	३१	" सर्व सूचना, "	" सर्व सूचना "
२४१	१७	भरलें	" भारलें गेलें "
,,	२३	प्रसिद्ध	प्रकाशित
२४९	३	नारारायणरावांनीं	नारायणरावांनीं
२५९	७	माझ	माझा
२६०	२०	"आणि सर्वस्त्रीं असह्य अपत्यनाशापासून"	" अपत्यनाशापासून "
२६२	२६	" माझ्याकडे आले "	"ते माझ्याकडे आले"
२७४	२९	शेवटची	शेवटीं
२९६	१	(प्रफुल्लांनीं)	प्रफुल्लांनीं
२९८	१७	अवतारत	अवतरत
३०१	१४	नव्हती	नव्हतें
३०२	२२	वसतराव	पसतराव
३१७	११	अगदीं नवा	नवा